



العدد 38

شتنبر 2018

مجلة الثقافة المغربية
العدد 38



مراسلة المجلة

البريد الإلكتروني : attakafaalmaghribia2018@gmail.com

الهاتف : 05 37 27 40 91 / **الفاكس :** 05 37 27 40 93

تصميم الغلاف

شفيق الزكاري

لوحتا الغلاف للفنانين

صلاح بنجكان

نور الدين فاتحي

الإخـراج الفـني

محمد الذهبي

فهـــرس المجـــلة

صَرْح من صُروح ثقافتنا المُعاصِرة



محمـــــد الأعـــــرج
وزير الثقافة والاتصال

لم يكن ممكناً أن نعمل في سياق دينامية ثقافية، حرصنا على وضعها في إطار الزمن المغربي الراهن، بكل ما فيه من تنوع وتعدُّد واختلاف، وما فيه من تعبيرات تدل على حضارتنا وثقافتنا، وما راكمناه، عبر التاريخ من معارف ورموز ودلالات، دون أن نُعِيد مجلة «الثقافة المغربية» إلى الحياة. فتوقيفها، كان تأجِيلاً لمسار طويل من الحضور وإنتاج المعرفة، وطرح القضايا والمفاهيم والتصورات الثقافية الكبرى في بلادنا، وفي غيرها من بلدان الجوار العربي الإفريقي، والعالمي. فهي كانت بين المجلات المرجعية العريقة في مشهدنا الثقافي المغربي، وقد حرص مؤسسوها، أن تكون أفقاً للمغرب الحديث، وللثقافة الحديثة، وأن تكون صوت المغرب، وصدًى له، أيضاً، في الأدب، والفكر، والفن والجمال، وأن تكون تعبيراً عن الهوية الثقافية للمغرب، ولما فيه من تنوُّع في لغاته، وفي أشكال التعبير الثقافي والفني المختلفة. فعَمَلُنا، في مختلف المجالاًت الثقافية والفنية التي باشرنا تفعيلها، وما نقوم بدعمه من أنشطة، في النشر، وفي السينما والمسرح والموسيقى والتشكيل، والعمل الجمعوي، لم يكن ليكتمل دون إصدار مجلة «الثقافة المغربية»، لكن، بتصوُّر ورؤية مُغايِرَيْن، يواكبان ما جرى من مُتغيِّرات في مجال النشر والإعلام، وفي مجال الصناعة والترويج الثقافيين، والحرص على أن تكون الثقافة المغربية، حاضرة في أعداد المجلة، بما تُمثِّله من جِدَّة، وجُرأة، وإبداع في طرح الأسئلة والأفكار، وما تَبْتَنِيه من أنساق ثقافية موائمة لزمننا وعصرنا، وفي مواكبة ما يطرأ من جديد في مختلف المعارف والعلوم، وفي الكتابة الإبداعية والفنية، بكل تمظهراتها.

لم يكن البناء ليكتمل دون هذه اللَّبِنَة الثقافية، التي هي، في حقيقة الأمر، صرح من صُروح ثقافتنا المعاصرة، ومرآة، بقدر ما نرى فيها ثقافتنا، وما عرفته من سيرورة وتطور كبيرين، بقدر ما تنعكس فيها وجوهنا بملامحها المختلفة، وبما

تضفيه على هويتنا من انفتاح وإنصات، وقدرة على الأخذ والعطاء، أو التَّثاقُف والحوار العميق والجادّ والمُتكافِئ، دون مُرَكَّب نقص، مع غيرها من الثقافات، مهما كانت هوياتها، وانتماءاتها الثقَافية والحضارية، فنحن ننتمي مجالياً إلى جغرافية مفتوحة على ثقافات، كانت، دائماً، مكان تجاوب وتفاعل، على امتداد وجودنا التاريخي، وِصلَة وصل مع كل الثقافات الإنسانية التي وصلنا إليها، إما في لغاتها الأصلية، أو عبر الترجمة، وكانت لنا، كما كُنَّا لها، أفقاً للمعرفة، وبناء العقل والخيال، وابتكار الأفكار وإبداعها. وغير خافٍ على الجميع، أننا اليوم، كمغاربة، راكمنا من المعارف ما نفخر به أمام غيرنا، وأنَّ المثقفً المغربي، بات اليوم، حاضراً بثقله الرمزي، وبما أنتجه في مجال عمله من أفكار، ومن كتابات، ليس على صعيد انتمائه العربي، بل وعلى الصعيد العالمي، وهذا، في حد ذاته، كفيل بأن يجعل من «مجلة الثقافة المغربية»، مجلة للمعرفة والفكر والجمال، وهي مجلة الإنسان المواطن، العارف، والمُشارِك في البناء، وفي ترسيخ قيم العلم والمعرفة، وما نصبو إليه من تقدم ورخاء.

افتتاحية العدد

هيئة التحرير

«الثقافَة المغْرِبِية»: أفُقٌ سُؤال ومَعْرِفَة وإبْداع

اعْتباراً لتاريخ المَجَلَّة، الَّتي هي مَجَلَّة تَصْدُر عن وَزارة الثَّقافَة المَغْرِبية، منذ ما يُقارب خمسين سنة، ولطبيعَة التَّسْمِيَة التي تَحْمِلُها، فنحنُ، كطَاقَم مسؤولٍ عن تحرير وإصْدَار المَجلَّة، سَنَحْرِصُ على وَضْع المَجلَّة في سِياقِ الزَّمَن المغربيّ الرَّاهن، بما يَجْري فيه من تحوُلات، في الفكْر والنَّظَر، وعلى تَبَنِّي خَطٍّ تَحْريريّ يَسْعَى إلَى تَكْريس التَّحْديث والتَّنْوير، كَأُفُق ثقافيّ، وفَنِّيّ، ومَعْرفيّ، وجَماليّ لـ«الثَّقافة المَغْربيَّة»، باعتبارها ثقافَة حِوار وانْفتاح، وإنصات لِما يجري حولَها من مُتَغَيِّرات، في المفاهيم والتَّصَوُّرات، وفي أفق النَّظَر.

فالمَجَلَّةُ، هِيَ فَضَاءٌ للحوار، والنِّقَاش، وفضاءٌ لتبادُل المَعارف والخبْرات، ولطَرْح الأفْكار والقَضَايا الكُبْرَى والجوهرِيَة الَّتي تَهُمُّنا كمغاربة، في كُلِّ حقول الثَّقافَة، والمَعْرفَة، والفنّ، والجمال، وما تَحْفَل به من رموز ودلالات، في علاقَة مع غَيْرها مِنْ أفْكارٍ تَجْري، سواء في مُحيطنا العربيّ الإفريقيّ، أو في ما تَسْتَدْعيه طَبيعَة الحِوار واللِّقاء، بغَيْرها من ثَقَافَات الغَرْب، ولُغَاته، وما يَقْتَرِحُهُ عَلَيْنا مِنْ أفكار، نَحْنُ جُزء منها، بِحُكْم ما يعرفه العالَم من لِقاء يَوْميّ، عبر المجلات، والكُتُب، والجَرائد، ووسائل الإعلام والتَّواصُل الحديَثة، التي باتَتْ حاضِرَةً في واقعنا اليوميّ، وبما تفرضُه علينا من إبداع وابتكار، في طَرْح الأفْكار، وفي إبلاغها للآخرين، بتعدُّد مشاربهم، وانتماءاتهم الفكرية والمَذْهَبِيَة، حِرْصاً على التَّنوُّع والتعدُّد والاختلاف، في ضوء ما يُمْكن أن يَحْدُث من وحدة ولقاء.

إذا كانت المَجلّة تُؤَكِّدُ على مَغْربيَتها، فَهَذَا أمْرٌ طَبيعِيّ، لأنَّنا، أوَّلاً، لنا تاريخُنا الثَّقافيّ، الَّذي يَعُودُ بنا إلى ماضٍ، كان فيه المَغْربُ أرْضَ اسْتقْبال، وحوار، وإبْداع، وأرْض معارف، فيها الأصيلُ المُتَأَثِّلُ في طَبيعَتنا، وفي وُجودنا الجغرافيّ الَّذي أتاحَ لَنا أن نُشْرف على عوالم مُخْتَلفَة، إفريقيا، عبر الصَّحْراء، وأوربا، عبر حَوْض البَحْر الأَبيض المتوسِّط، وأمريكا، عبر المُحيط الأطلسيّ. وثانياً، لما سَعَى إلَيْه المَغْرب، عبر بَعْض سلاطينه وعُلمائه، من تَحْديث، وانْخراط في النَّهْضَة العلْمِيَة، الَّتي كانَ الغَرْبُ انْخَرَط فيها، فَكَانَ التَّفْكيرُ في جَلْب التِّلغْراف، والمَطْبَعَة، وتحْديث نُظُم الدَّوْلَة، وإدارتها، وفي إرْسال البَعْثَاتِ العِلْمِيَة إلى الخارِج، هِيَ أحَد مظاهِر انْخراط المَغْرب في ما يَجْرِي من تطوُّر، وأيضاً، في

التَّواصُل مع العَالَم، والحِوار مَعَهُ، وتبادُل المَعارِف والخِبْرات، التي ستكون الطَّريقَ نحو بَلْوَرَة نَهضَة مغربية حديثَة، تَضَعُ المَغرب، ثقافياً، وحضارِياً، في سياق العَالَم، أو في سياقِ تَمَثُّل وُجُوده الجُغْرافِيّ المُنْفَتِحَ على التَّثَاقُف، والتَّبَادُل والحِوار والإنْصاتِ، وعلى تبادُل الرأي، وإنتاجِ الأفكار، واقْتِراحِها.

ستَكُون مَجلَّة «الثَّقَافَة المَغْربية»، مَجلَّةً للسُّؤال، ومجَلَّةً لِطَرْح الأفكَار والقَضَايا الرَّاهِنَة التي تَهُمُّنا، في خَلْق مُناخ من الحِوار، ومنْ تبادُل المَعارِف والفُنون، وإثارَة الانْتِباه إلى ما يَشْغَلُنا، في بناء مُجْتَمَع العِلْم والمَعْرِفَة، وفي التَّأْكيد على ثقافة المُواطَنَة والتَّسامُح والتَّنْوير، وفي تَكْريس مفهوم للثَّقَافَة، بقَدْر ما يُضِيفُ لما لَنا مِنْ قِيَم، فَهُوَ يَحْرِصُ على تَمْتِين قِيَمِنا التي هِي تَعْبِير عَن انْتمائنا المُشْتَرَك، من جِهَة، وعن هُوِّيَتِنا الثَّقَافِيَة والحضَارية، بأبعادِها وتعبيراتِها المُختلفَة، من جهة ثانِيَة، بِما فيها من عِمارَة، ولباس، ومَطْبَخ، وأشْكال موسيقِيَّة وغنائِية، ومن عادات اجْتِماعِيَة ثقافِيَة، وفُنونٍ، وآداب، إضافَةً إلى المَسْرَح والسِّينما، وما تُتيحُهُ لَنا العُلُوم الإنْسانِيَة، مثل الأنتربولوجيا، وعلم الاجتماع، من مَعْرِفَة علمية بموضوعَاتنا، وما نَسْعَى لقراءته من وقائعَ وأحداث، ترتبط بمُجْتَمَعنا، وبواقعنا الثَّقافِيّ عُموماً، خصوصاً، أنَّ الهُوِّيات باتَتْ عُرْضَةً لِلتَّلاقُح والتَّواشُج، وتبادُل التَّأَثُر والتَّأثِير، ورُبَّما للتَّشْوِيش، في بعض ما يمكن اعْتِبارُه ثوابت لا يمكن التَّفْرِيط فيها، أمام وَفْرَة المعارف، والمعلومات، والمُعْطيات، التي تَهُبّ علينا كريحٍ جارِفَةٍ، لا يُمْكِن إغفال ما لَهَا من دَوْرٍ في ثقافتِنا وواقِعِنا.

فـ «الثَّقافة المَغْرِبَيَّة»، هِي واجِهَة من زُجاج شَفَّاف، بِقَدْرِ ما يرانا، ويَقْرَأُنا غَيْرُنا مِنْ خِلالها، ويَسْعَى لِمَعْرِفَة ما نتَقَاسَمُهُ مَعَه من أفْكار، وأسْئلة، وقَضَاياً راهِنَة، لا نَتَنَكَّرُ فيها لامْتِداداتنا التَّارِيخية، ولما لَنا مِنْ تُراث، بِقَدْرِ ما نَراهُ، نَحْنُ، أيْضاً، ونُنْصتُ إلَيْه، ونَتَبادَلُ مَعَهُ التَّحِيَّة، بالتَّأكِيد على هُوِّيَتنا المَغْربيَّة، العَرَبيَّة الأمازيغيَّة، في عُمْقها الصَّحْراوِيّ، وفي انْفتاحها على كُلِّ الثَّقَافَات، والعُلُوم، وما يَطْرَأُ عَلَى العَالَم من ابْتكاراتٍ في مجالاتِ التِّقْنِيَة، ووسائل نَشْر المَعْرِفَة، وتَوْسِيعِ مَجالاتِ تداوُلِها.

يحيـى بن الوليـــد

اللباس بالمغرب... تاريخ ودلالات

من منظور العلوم الاجتماعية أو التحليل الثقافي بصفة عامة؛ ما يزال اللباس بالمغرب من المواضيع المنسية والمستبعدة في دوائر التعاطي التحليلي والنقدي، بل حتى في دوائر التعاطي المقارباتي المحصّلاتي، ولاعتبارات عدّة لعل أبرزها أن التعاطي لها لا يرقى إلى مستوى الفضول الذي يثير الدراسة العلمية المعمقة والرصينة. إضافة إلى ما قد يثيره الموضوع من شبه إحراج ثقافي وعدم صواب معرفي. وقليلون، ضمن طوابير الباحثين، من يقرونّ بعدم استعدادهم للخوض في موضوع يجهلونه (ابتداءً، كما ينبغي التنصيص على ذلك). وهذا كلّه مع أن اللباس أوثق صلة بالتفاصيل المعيشية الدقيقة في سيرورات المجتمعات، ومن ثمّ في تأكيد «صيغة الوجود المغربي» وبالفهم الأنثروبولوجي التاريخي والثقافي والرمزي؛ أيضا. ومن منظور العلوم ذاتها، وعلى صعيد البحث والاقتراب، يظل اللباس من المواضيع الموجودة بجانب المجتمعات وعلى وجه التحديد من خلال جملة من **المعاني والتمفصلات... التي لا تعطى دفعة واحدة وإلى الأبد. ومن ثمّ التحدّي الذي يطرحه الموضوع بحكم ارتباط اللباس بمعايير المجتمعات رغم سطحيته الظاهرة.**

على مستوى التعريف، لا يمكن اختزال اللباس في مجرد قطع أقمشة أو أثواب في أشكال أو تصاميم ذات ألوان أو حتى طبقات ألوان وملفوفة بالتالي على أجسام أو «مقدّرة» (والتوصيف لابن خلدون) على أبدان آدمية. وكما لا يمكن اختزال اللباس، على مستوى التعاطي الوظيفي تحديداً، في مجرد أداة للتكيّف مع الطبيعة أو الاحتماء من أذاها وأضرارها



وتقلّباتها (ومن ثمّ دلالة تسمية «الكساء» أو «الأكسية»)، أو حتّى في مجرد أداة لتأنّق الأفراد والمجموعات في سياقات التملّك والتدافع والاستهلاك. وقد يكون في ما سلف مستوًى أوّلَ في اللباس، وهو مستوى لازم وضروري في تدبّر دلالات اللباس من ناحية ثالوث «الوقاية والزينة والستر»، غير أنه لا يفي على مستوى التعاطي المعمّق مع اللباس في حضوره الذاتي المستقل جنبا إلى جنبٍ مع تأثيره عبر أنساقه المضمرة في هندسة المجتمعات.

فاللباس مسألة اجتماعيات وثقافة... ومسألة تاريخ أيضا؛ ما يجعل التعاطي له من منظور ارتقائه إلى مستوى «الحدث» الذي يسهم في صياغة المجتمعات وصناعة التواريخ مطلبا معرفيا قائما بذاته، وما يجعل أيضا من السؤال حول كيفية تعامل المؤرّخ بـ«قميصه» الذي لا مفرّ له منه مع اللباس ومدى حضور هذا اللباس في الكتابات التاريخية بالمغرب الذي هو مدار هذا البحث، سؤالا لا يخلو من جدّة معرفية بالنظر لعدم إعطاء أهمية تذكر لموضوع اللباس ضمن الأبحاث التاريخية التحليلية الموضوعة وبخاصة في ظل ما عرفه البحث التاريخي بالمغرب من طفرة إنتاج وبلورة اتجاهات جديدة وعلى النحو الذي أفضى إلى الحديث قبل ما يزيد عن عقدين من الزمن عن معالم «مدرسة تاريخية مغربية حديثة». ما نعثر عليه، في هذا المجال، لا يعدو أن يكون أبحاثا معدودة وغير ذات صلة بتقاليد البحث الأكاديمي الجماعي(1).

ف«تحقيق هدف إيريك هوبسباوم [Eric Hobsbawm] من عرض ليس فقط التاريخ السياسي أو التاريخ الاجتماعي، لكن تاريخ المجتمع كلّه»، وتبعا للفكرة التي يعتمدها بعض المؤرّخين في التأريخ لبلدانهم أو لبلدان محدّدة، وقفٌ على مواضيع ضمنها موضوع اللباس كما في حال موضوع مقالنا. وتمّت الإحالة على فكرة «المؤرّخ الماركسي المقاتل» (كما قيل في توصيفه) وأحد المصنّفين ضمن المتعاطين لـ«التاريخ من أسفل» في مجتمعات القرن العشرين، من قبل المؤرّخ أروند إبراهيميان (Ervand Abrahamian) في كتابه «تاريخ إيران الحديثة»(2). وألا يمكن لنا أن نسأل حول اللباس الذي لا يزال في المقدّمة من عمارة «هوية إيران»؟

ولعلّه من المفروض أن يحظى اللباس بتفرّد مقارباتي حتى داخل التاريخ الاجتماعي ذاته بالنظر لما يستلزمه موضوع اللباس من أدوات بحث وعناصر استشكال طالما أنّه أوّل ما يظهر لدى المجموعات (من طبقات وإثنيات وقبائل

فاللباس مسألة اجتماعيات وثقافة...
ومسألة تاريخ أيضا

الاهتمام باللباس ورد عند الرحّالة الأوروبيّين الذين زاروا مناطق بالمغرب وسجّلوا ملاحظاتهم في نطاق صياغة الخبر والإعداد للإخبار من موقع العيّان. وتعدّ الملاحظة أو المشاهدة العينية، أي ما يراه الرحّالة بعينيه من طبيعة وعمران ومن عادات وتقاليد ومن نمط عيش من ملبس وأكل ولغة... من العناصر التكوينية والأساسية للرحلة.

وأمم وشعوب...). غير أن ما يلفت الانتباه، بالمغرب، هو هذه «المحدودية» الملحوظة في إطار البحث التاريخي والتحليل الثقافي بعامة. ومردّ ذلك إلى إصرار المؤرّخين على عدم هجرة «قلعة التاريخ العتيقة» نحو ميادين أخرى، وعلى النحو الذي يجعلنا نتلمّس «دلالة الإنسان في مجمل الخبرة الإنسانية». وهذا التصوّر الموسّع للتاريخ وقف على تقاسم خطابات وتصوّرات ومحاورة معارف ونظريات... تقع خارج «قلعة التاريخ الكلاسيكية» في أبعاده الثلاثة، وهي: السياسة، والحرب، والدبلوماسية(3).

وهـذا ما جعل مدرسة الحوليات التاريخية الفرنسية (1929) (Les Annales ـ) «مغامرة كبرى» بتعبير الفيلسوف الفرنسي بول ريكور (P. Ricœur)، وجعلها وراء تحوّل كبير في تصوّر التاريخ ومنهجية تعاطيه لمواضيع ضمنها مواضيع قد تبدو هامشية (الخبز والسكن واللباس...) مع أن تأثيرها جارف وسافر. لقد وسّعت مدرسة الحوليات في حقل المؤرّخ، وخاصة عندما أدخلت في اهتماماته «الثقافة المادية»(4). وكما تساءل جاك لوجوف (Jacques Le Goff) (في تقديمه للطبعة الأولى من الكتاب الجماعي الدسم «التاريخ الجديد» الذي أشرف عليه): «أليس لتاريخ اللباس وهيئة اللباس وطريقة الأكل جاذبية أكثر من تاريخ المعارك والاجتماعات الدولية والجدل البرلماني والحملات الانتخابية التي لا تعدو أن تكون إلا زبدا للتاريخ، على حد تعبير بول فاليري (Paul Vaéry) والتي لا تستحق مكانا في الذاكرة الجماعية إلا إذا كان لها دور في الكشف عن بنية المجتمعات أو في التأثير العميق فيها وفي تطوّرها؟»(5).

ولقد أصاب الأنثروبولوجي البريطاني إفانس بريتشارد (إيفانز- برتشارد (E. E. Evans-Pritchard) لمّا قال: «أمام التاريخ خيارٌ واحد، إمّا أن يصير أنثروبولوجيا اجتماعية أو لا شيء». وعلى نحو ما يذكّرنا بالقولة، ومن منظور كون «حقل التاريخ شاسعا وخصيبا، وإمكانيات الخلق والإبداع قائمة»، الباحث محمد حبيدة في مقال له موسوم بـ»بؤس المـؤرّخ»(6). والمقال مفيد بالنسبة لسياقنا سواء من ناحية لفت الانتباه لأصناف من التاريخ أو من ناحية تسمية «تراجع البحث التاريخي»، و»العقم» أو «الإفلاس المنهجي» الذي يصيب الكتابة التاريخية اليوم في العالم العربي.

منجز المـؤرّخ/ المفكر المغربي الأبرز عبد الله العروي، ورغم اعتراضه الصريح والصارم على الطرح الأنثروبولوجي(7)، يفرض ذاته بقوة وإلحاح في حال موضوعنا. والرجل أوّل من يعي بمجال تحرّكه، بل يخصّه بالدرس والتحليل.

والمقصود، هنا، التاريخ باعتباره موضوعا نظريا وليس كتابة متشابكة مع وقائع وأحداث فقط. وفي هذا السياق يأتي مصنفه الدسم والثقيل «مفهوم التاريخ» (في جزأين). يوضح فيه قائلا: «لا يمكن تصوّر كتابة تاريخية بدون وعي سابق بالتاريخ». وفيما يخصّ موضوع كتابه يقول «موضوع كتابنا هو المؤرّخ لا التاريخ، التاريخ كصناعة لا التاريخ كمجموع حوادث الماضي». ويشير في الكتاب أيضا إلى كتابة التاريخ الدبلوماسي والسياسي والحربي، ويخصّه بـ«التاريخ بمعناه التقليدي المحدود». واللافت أن المؤرّخ عبد الله العروي يتحفّظ على ما يمكن نعته بـ«صنمية الوثيقة» وبخاصة في ذلك الصنف من التصوّر الذي يفضي إلى مزيد من «العمى التاريخي». يقول: «لكلّ وثيقته ولكلّ تاريخه»، ويذكّر بالمقولة الشهيرة «المؤرّخ ينشئ وثائقه»(8).

وحتى نخلص لموضوع اللباس عند عبد الله العروي؛ فالتاريخانية (Historicisme)، وعلى نحو ما انتصر لها هذا الأخير في العديد من كتبه، ومن موقع التحليل التاريخي والفكري الصارم، لا تخلو ممّا يسميه هو بنفسه بـ«اجْتِماعيات الثَّقافة». يقول في «مفهوم التاريخ»: «نمت الاجتماعيات [السوسيولوجيا] في أحضان علوم التاريخ ثم استقلت عنها ثم عادت لتؤثّر فيها»(9). ومن ثمّ «المغرب التاريخي» الذي خصّه العروي بمصنّفين (غير مسبوقين في التأليف التاريخي بالمغرب، وبخاصة من ناحية المسافة المرسومة مع الإنتاج الكولونيالي السائد في مجال التأليف نفسه): مصنّف موسوم بـ«الأصول الاجتماعية والثقافية للحركة الوطنية في المغرب 1830 1912» (1977) ومن قبل مصنفه الذي لا يتأطر ضمن حيّز زمني محدّد وهو «مجمل تاريخ المغرب» (1970). والمصنفان ظهرا أوّل مرّة باللغة الفرنسية التي دشّن بها العروي دخوله التأليف في مجال التاريخ ومجال النقد الإيديولوجي.

واللباس يميّز بين شمال المغرب وجنوبه، حيث الحايك والبلغة والرأس الحليق بالشمال وحيث الخنت والنعل وشعر الرأس الطويلة بجنوبه

ويبحث عبد الله العروي، في الكتاب الأوّل، في الأصول الاجتماعية والإيديولوجية لما سيصير «حركة وطنية» (Nationalisme Marocain) في أعقاب التاريخ الذي يتوقّف عنده البحث. واللافت تأطيره للقسم الأوّل، من الكتاب، ضمن ما يسميه بـ«النسق المغربي» (Système Marocain) [التقليدي]. واللافت، أكثر، استهلاله للبحث في هذا النسق بـ«اللباس» (Costume) وبعده التغذية والسكن فاستعمال الأرض واللغة(10).

يقول عبد الله العروي، وعلى نحو يفيد على مستوى الوقوف عند تطوّر اللباس بالمغرب وقبل ذلك تأكيد ندرة الأبحاث المتعلقة بالموضوع: «تجدر الإشارة إلى أن الإسطوغرافية المغربية تفتقد لدراسات تاريخية عن اللباس المغربي على الأقل لحد الآن.وتدل العديد من المؤشرات على وجود استمرارية في مظاهره منذ أزمنة ما قبل الفتح الإسلامي، خاصة لباس الفئات الشعبية المستقرة بالبوادي. وفيما يخص الفئات المنتمية للدوائر المخزنية، فقد أخذ اللباس أشكالا قارة منذ زمن الدولة السعدية التي تأثر القائمون عليها بشكل كبير بالثقافة التركية. وقد أخذ تجليات رمزية متميزة بعد الانتقال إلى زمن العلويين الأوائل

فاللباس لا ينحصر في ما يشمل الجسد فقط؛ ذلك أنه ثمة ما يعتمره الرأس، وثمة ما تنتعله القدم أيضا. وعلى المستوى الأوّل «لم يعمد مغاربة القرن التاسع عشر إلى ارتداء القبعات، واستمر أغلبهم في استعمال العمامات، في حين حرص سكان البوادي على ترك رؤوسهم حليقة وعارية

الذين حرصوا على الالتزام باللباس المتوسطي، وبعد ذلك فرض السلطان سيدي محمد بن عبد الله ومن خلفوه ضوابط وقواعد سعت إلى إحياء التقاليد العربية الأصيلة»(11).

ورغم أن العروي يتحفظ على الحوليات، ذلك أن «كاتب الحوليات هو في الواقع كاتب يوميات أو لحظيات»(12) كما يقول في «مفهوم التاريخ»، فإنه لم يجد بدا من الرجوع لبعض الرحالات ذات الصلة بالموضوع. ويخلص إلى أن الاهتمام باللباس ورد عند الرحّالة الأوروبيّين الذين زاروا مناطق بالمغرب وسجّلوا ملاحظاتهم في نطاق صياغة الخبر والإعداد للإخبار من موقع العيّان. وتعدّ الملاحظة أو المشاهدة العينية، أي ما يراه الرحّالة بعينيه من طبيعة وعمران ومن عادات وتقاليد ومن نمط عيش من ملبس وأكل ولغة... من العناصر التكوينية والأساسية للرحلة.

وجميع ما صاغه الرحالة، من الذين زاروا المغرب خلال القرن التاسع عشر، بخصوص اللباس، لا يعدو أن يكون ملاحظات متناثرة. ويبقى الاستثناء، من منظور عبد الله العروي دائما، ومن منظور منجز الاستثناء ذاته الذي لا يخلو من «مادة معرفية»(13)، هو الفرنسي شارل دوفوكو (Ch. De Foucauld). وكان هذا الأخير، وعلى نحو ما نقرأ في تقديم الكتاب، قد اجتاز المغرب خلال 12 شهرا، ما بين 1883 و1884، بلباس مسافر يهودي، (ووقتذاك إمّا أن تكون مسلما أو يهوديا)، وبدفتر مربع من 5 سنتمترات، والقلم الرصاص. وقد ضمّ رحلته في كتابه «**استكشاف المغرب**» (Reconnaissance (Au Maroc **(1888**. **والكتاب** مفيد لتاريخ المغرب الحديث.



لقد قدّم وصفا دقيقا للباس لدرجة أنه لم يترك، وهو ينتقل من منطقة لأخرى، معطى صغيرا وجديدا في اللباس المغربي إلا وأشار إليه وأثبته؛ **بل نجد أنفسنا أحيانا نقرأ نصوصا مستقلة في اللباس «المناطقي» (ودون تغافل عن لباس اليهود المغاربة). بدا كما لو أنه يسعى إلى «المنطقة المتناهية للمعنى»، كما ما يسميها الأنثروبولوجي الأمريكي** كليفورد غيرتز (Clifford Geertz)(14) (وهو صاحب أبحاث أنثروبولوجية غاية في الأهمية المعرفية بخصوص المغرب وأندونيسيا). **والمقصود معنى اللباس، لكن لباس «المغرب المجهول» (Inconnu)(15). وهذا ما يبرّر عدم ارتياح شارل دوفوكو للإقامة بمدينة طنجة التي كانت**

أوّل ما افتتح بها «استكشافه»، ولذلك بدا متعجلا لمغادرتها. والسبب، كما يقول، أن المدينة معروفة بالعديد من الكتابات الوصفية. ومن ثمّ رحلته لتطوان التي أقام فيها لعشرة أيام كما يقول(16). وكان له ما أراده، بعد أن امتدت رحلته من تطوان لفاس ثم مدن أخرى إلى أن انتهت به الرحلة مغنية بالجزائر. واللافت أنّ من جاء بعد شارل دوفوكو تفادى الطرق التي اجتازها حتى لا يستقرّ على الملاحظات ذاتها. وفيما يخصّ نصيب اللباس من رحلته فقد قام الباحث سمير بوزويتة في كتابه «مكر الصورة المغرب في الكتابات الفرنسية (1832 1912)»، ومن وجهة نظر تاريخية، بجرد جميع صنوف الألبسة التي ذكرها شارل دو فوكو ومناطقها وأشكال الحلاقة الملازمة لها(17).

وبالجملة فتصنيف الألبسة، وتبعا للمعلومات الخاصة بها وهي لحسن الحظ وفيرة كما ينبّه عبد الله العروي، يسمح بتقسيم المغرب إلى ثلاثة مجالات، هي كالتالي:

ـ مجال الحايك والسلهام، ويمتد على طول المناطق الأطلنتية المنبسطة، وهو لباس من لون أبيض عدا في موغادور (منطقة الصويرة) حيث تستعمل الصوف السوداء.

ـ مجال الخنيف، وهو برنس رمادي أو داكن

واللباس يميّز بين شمال المغرب وجنوبه، حيث الحايك والبلغة والرأس الحليق بالشمال وحيث الخنت والنعل وشعر الرأس الطويلة بجنوبه

قصير منسوج من وبر الماعز تتوسطه رقعة دائرية برتقالية اللون، واعتمد في المناطق الجبلية وما قبل الصحراوية الشرقية.

ـ مجال الخنت وهو قميص من قطن خاص اعتمده سكان الصحراء(18).

وكما في أبجديات الأبحاث التي تعنى بالموضوع فاللباس لا ينحصر في ما يشمل الجسد فقط؛ ذلك أنه ثمة ما يعتمره الرأس، وثمة ما تنتعله القدم أيضا. وعلى المستوى الأوّل «لم يعمد مغاربة القرن التاسع عشر إلى ارتداء القبعات، واستمر أغلبهم في استعمال العمامات، في حين حرص سكان البوادي على ترك رؤوسهم حليقة وعارية (كان سكان الصحراء لوحدهم يطيلون شعورهم). واستعمل الطربوش أوّل الأمر في أوساط الجيش، ولم تستحسنه بعض الفئات الحضرية إلا عند نهاية القرن». وفيما يخص الحذاء «تفرّد المغاربة بارتداء حذاء خاص بهم هو البلغة، استعمله أهل الحواضر والبوادي على السواء. وقد أكّد دي فوكو على أن أهل الصحراء والأكثر فقرا في بعض المناطق الجبلية دأبوا لوحدهم على ارتداء النعال»(19).

واللباس يميّز بين شمال المغرب وجنوبه، حيث الحايك والبلغة والرأس الحليق بالشمال وحيث الخنت والنعل وشعر الرأس الطويلة بجنوبه. وقد كشف المغاربة عن ارتباط متين بلباسهم، ولذلك لما أراد السلطان تحديث الجيش أبدى هؤلاء نفورهم من الجزم [Bottes] على اعتبار أنها بدعة في حين اعتاد جيرانهم الجزائريون على استعمالها منذ وقت مبكر(20). وكانت «البلاغي» (من البلغة)، وبخاصة لما تكون مقرونة بالسراويل القصيرة الفضفاضة والكاشفة عن الساقين (كما في شمال المغرب)، تثير الرحالة

الأوروبيّين وضمنهم الإنجليز(21). ومهما كان الحدث أو الفعل بسيطا فإنه لا يخلو من «دلالات ثقافية»؛ بكلام آخر: «أيّ فعل بسيط يستدعي ما لا حصر له من فرضيات ومرجعيات» كما يقول فيما أظن الأنثروبولوجي المغربي عبد الله الحمودي. وهو ما يدخل في نطاق «المصغرات» و«المعرفة الجزئية»، وهي معرفة صعبة كما برهن عليها غليفورد غيرتز في أبحاثة ذات الصلة بالمغرب. ومن ثمّ يغدو اللباس، خاصة وأنه شيء بسيط وغير بسيط في الوقت نفسه، «موقعا» للمقاومة بدلا من أن يكون مجرد «طقس فارغ» كما يقول الناقد الهندي ديبيش شاكرابارتي (Dipesh Chakrabarty) في أثناء الحديث عن اللباس بالهند في كتابه «مواطن الحداثة مقالات في صحوة دراسات التابع»(22).

فاللباس هو «جلد الشعوب الثاني» وبخاصة في حال اللباس التقليدي الذي يشي بالثقافة المحلية مثلما يفوح برائحة الإقليم والذي هو في الوقت نفسه علامة على يد الصانع التقليدي الماهر «ابن البلد» الذي صنعه بتفانٍ وإخلاص. ولذلك فالتضحية به، تضحية بالهوية ذاتها التي يغدو اللباس التقليدي رديفا لها، ومن ثمّ الشروع في اهتضام الهوية الإجمالية المتحرّكة والكامنة في الإنسان ذاته. ولذلك أيضا فالفكرة السابقة أبعد ما تكون عن مجرد «تغيير» من خلال استبدال حذاء بحذاء من نوع آخر. المسألة ذات صلة بـ«التحديث» الذي لا يفارق الحداثة أو «معيار الحداثة» من منظور «الترسيم الخرائطي» على نحو ما سيصمّم الغرب (الرأسمالي) فيما بعد على فرضه عن طريق الاستعمار في المغرب وفي ما مجموعه 80 % من مجموع أراضي العالم إلى حدود العام 1930 ضمّت إفريقيا بأكملها وجنوب شرق آسيا وأمريكا الوسطى والجنوبية.

وكما قيل، «جرى احتلال المغرب في مطلع القرن العشرين بسرعة وبحجة إعادة الاعتبار لسلطة الملك المغربي»(23). وصحيح أن «الاستعمار عملية طويلة»، طالما أنه لا يبدأ بمجرد حدث أو سنة كما يقول العروي في روايته «أوراق»(24). لكن تأثيره، وفي العالم العربي ككل، كان على مستوى التقدّم على طريق «القطيعة» بين القرون الوسطى والأزمنة الحديثة في التاريخ العربي. وكما قال الجغرافي الفرنسي جان دريش (Jean Dresch) في تقديمه لكتاب المؤرّخ المغربي جرمان عياش: «استعاد المغرب استقلاله سنة 1956، بعد 44 سنة من الحماية، وبالتالي لم يفقد استقلاله إلا خلال مرحلة قصيرة من تاريخه الطويل، بيد أنه تعرض خلال أربع سنوات وأربعين سنة لتحولات عميقة وبسرعة خارقة»(25). ومهما كان من اختلاف على مستوى تقدير الاستعمار وتقويمه فقد كان هذا الأخير وراء اختلالات وتوتّرات وديناميات وقطائع جديدة بالمغرب.

وعلى رغم أن الاستعمار كان حريصا على



فاللباس هو «جلد الشعوب الثاني» وبخاصة في حال اللباس التقليدي الذي يشي بالثقافة المحلية مثلما يفوح برائحة الإقليم والذي هو في الوقت نفسه علامة على يد الصانع التقليدي الماهر «ابن البلد» الذي صنعه بتفانٍ وإخلاص. ولذلك فالتضحية به، تضحية بالهوية ذاتها التي يغدو اللباس التقليدي رديفا لها

تثبيت «الفجوة الكولونيالية» (La fracture Coloniale) بين المستعمِر (The Colonizer) والمستعمَر (the Colonized) من مواقع الثقافة وعلاقات القوة والقوة العارية، بل من مواقع التمييز المجالي (Ségrégation Spatiale)، فإن جزءًا من المغاربة المسلمين والمغاربة اليهود (بشكل لافت)(26) كانوا يتطلّعون إلى ما نعته البعض بـ«الغرائبية الغربية» وذلك من خلال التأكيد على رغبتهم في امتلاك لباس وسكن وأثــاث... على الطريقة الأوروبيــة. و«مـا من محليّ إلا ويحلم مرة في اليوم على الأقل بأن يحلّ محلّ مكان المستوطن» تبعا لقولة الناقد الهندي الشهير هومي بهابها (Homi Bhabha) في كتابه «موقع الثقافة»(27) الذي كان في أساس النصوص المركزية في تشكّل «نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي» (Postcolonialisme). وفي هذا ربما أمكننا التذكير بعبارتي ابن خلدون حول «الرئاسة لا تكون إلا بالغلب» وحول «ولع المغلوب بالتشبّه بالغالب». ويبدو لافتا أن يكون الملبس، أوّل ما يصل المغلوب بالغالب. يقول ابن خلدون: «فلذلك ترى المغلوب يتشبّه أبدا بالغالب في ملبسه، ومركبه، وسلاحه في اتخاذها وأشكالها، بل وفي سائر أحواله»(28). وذلك كلّه في إطار «العمران المعتدل» الذي يشترطه ابن خلدون في أثناء الحديث عن «الـزي»، وتمييزا لهذا العمران عن «المنحرف إلى الحر» الذي يجعل أهله «عراة في الغالب» كما بلغه عن «أهل الإقليم الأوّل من السودان»(29).

ولكن هل كان التشبّه بالغالب، في حال المغرب، يصدر عن «موقع الثقافة». نشير، هنا، إلى فكرة لعبد الله العروي نفسه، وردت في كتابه «مجمل تاريخ المغرب» وفي سياق حديثه عن موضوع «الانبعاث»، وهي ذات صلة بالطربوش الذي لم يعبر للمغرب بسهولة، وذلك حين يقول: «لنتذكّر مشكلة اللباس الطربوش بخاصة أو مشكلة لغة التخاطب. هل الطبقة الوسطى الأهلية أقرب إلى الجالية الأجنبية منها إلى المجتمع الأهلي أم العكس؟ طرح السؤال في حد ذاتـه دليل على أن المسألة غير واضحة»(30). فالمسألة، هنا، هي مسألة أفكار في ظل «مجتمع تقليدي وغميس» كما ينعته العروي. وبالنسبة لدارسي الحداثة فالتطور التقني لا يفضي، بالضرورة، أو من باب علاقة المعلول بالعلة، إلى تغيير في الذهنيات وبالتالي إحداث تغييرات في البنيات الداخلية للمجتمعات. «فحتى لو أكل الجميع «الهمبورجر» ولبسوا «الدجينز» فهذا لا يعني أن العالم أصبحت حضارته واحدة» كما يقول المفكر علي أومليل في كتابه «سؤال الثقافة»(31).

وحتى نظل في إطار فترة الاستعمار، فقد لا تسلم محاولة التقدّم نحو الآخر من «صدمة الحداثة» بل من تأكيد على ضرب من «الفوات الثقافي والحضاري». وهو ما تأكّد لعبد الله

العروي نفسه أو على وجه التحديد لـ»إدريس» عبد الله العروي في رواية «أوراق» (وبمضمونها التاريخي البارز) بعد أن تشبّع بالأدب والفلسفة الأوروبيين وبعد أن اطلع على متون أهم فلاسفة الغرب أمثال سارتر ونيتشه وديكارت وكارل ماركس... وقصد باريس: «عاصمة الوجدان» كما نعتها في «خواطر الصباح»(32). ورغم ذلك لم يسلم من «صدمة الحداثة». نقرأ في رواية «أوراق» عن إدريس: «سافر في رحلة ليلية إلى بوردو ومنها إلى باريس. وصل إلى مطار لوبورجي على الساعة الخامسة صباحا. في جوّ قاتم كئيب. امتطى حافلة اخترقت الضواحي الجنوبية. بدت له العمارات سوداء، الأشجار هزيلة، النساء لون السمن المعتّق. كل الألبسة باهتة، لا تخرج عن القهوي الفاتح أو الحجري المقفل. كان يلبس معطفا أزرق ضاويا وحذاء ملمّعا أحمر. أدرك في الحين أن لباسه لا يوافق أرضا تعادي الألوان»(33).

فالأمم، وبأكثر من معنى، هي اللباس. وفرنسا هي اللباس أيضا، وليست هي اللغة الفرنسية فقط، أو «غنيمة اللغة»، كما كان يفهمها أبناء المستعمرات، وقتذاك، من الراغبين في الدراسة فيها، أو المتطلعين للكتابة بلغتها. واللباس، كما في حال نص «أوراق» عبد الله العروي، هو «اللباس المحمول» (Vêtement Porté). وهذا الأخير من حيث هو «نسق معنى»، ضمن أنساق التواصل، ومن حيث هو لغة بدون «جوهر لفظي» (Substance Verbale)، غير أنها تضطلع بالتواصل، من منظور الناقد الفرنسي رولان بارت (R. Barthes)(34). وكما يقال: «تعدّ الملابس من أبسط وأذكى وأسرع ما يوصل الرسالة».

وحتى نخلص هذه المرة إلى اللباس عند المرأة، ومدى إسهام لباسها في التاريخ، نطرح سؤال عبد الله العروي التالي: «ما هي الصفة التي تحيل ولو مؤقتا كل امرئ إلى مؤرخ؟ الجواب معروف: الوعي بالتغيّر»(35). لكن مع ذلك فالتاريخ موجود لأنه لا شيء متوقّع فيه كما يقول العروي نفسه في موضع آخر(36). ونقرأ في جريدة «العلم» (السنة الثانية، عدد: 288، 15 غشت 1947)، ولمناسبة تكليف سيدة بصفحة المرأة الوليدة بالجريدة نفسها. والسيدة تدعى «يطو»، والمؤكّد أنه اسم مستعار، وبخاصة في تلك الفترة التي لم يكن غريبا فيها، أيضا، أن يحمل الرجل اسم امرأة، أو أن ينوب عنها في أداء دور ثقافي. نقرأ لها وضمن ما نقرأ في خطة عملها وأفكارها: «ولن أستنكف من ولوج «باب الموضة والأزياء»،





غير أن ذلك سيكون قليلا وبالقدر الذي تسمح به الشريعة ولا تأباه الأخـلاق»(37). ويصعب، هنا، الحديث، بلغة رولان بارت، عن «لباس مصوّر» (Vêtement Photographié)، في ظل «تشريع» لم يكتف بأن يعلو على الواقع فقط، وإنما أصرّ على تسييج هذا الأخير، أيضا، وبخاصة في سياقات مضغوطة ومعكوسة.

وبالجملة، هناك من يعتمد خطاطة تلخص التغيّر في لباس المرأة، وعلى النحو الذي يفضي إلى السؤال حول القطائع والديناميات وأشكال التهيّؤات... والمقاومة لهذا التدرّج الشاق والبطيء من «الحَايْك» إلى «الجَّلاَّبَة» فـ«الجلاَّبَة بلا قُبّ» ثم «التنورة» و«المِيني جِيبْ»؛ ما يعيد إلى الأذهان فكرة كليفورد غيرتز (سالف الذكر) حول «أنماط المعنى» التي يتشكّل بها التغيّر الاجتماعي(38).

وثمة من يصرّ، في سياق العالم العربي ككل، على الاستقرار على تصوّر يقرّ بالثبات على مستوى اللباس القومي على امتداد النصف الأوّل من القرن العشرين في انتظار النصف الثاني من القرن نفسه الذي سيفسح لهامش التغيير في لباس المرأة الذي سيأخذ في التزايد إلى أن بلغ في سياق الهوية المتنازع عليها حد «الحجاب» الذي هيمن داخل المجال العام. وفيما يتعلق بالنصف الأول من القرن العشرين عادة ما يتمّ التذكير بهدى الشعراوي التي نزعت حجابها في ميناء الإسكندرية عام 1923، اعتقادا منها أنّ تحرّر المرأة من تحرّرها من اللباس التقليدي.

والمؤكّد أنه يصعب المقارنة بين المغرب ومصر على مستوى بلوغ المدرسة في حدّ ذاتها. يقول محمد عابد الجابري: «التزامن الثقافي في الوطن العربي، مغربا ومشرقا، لم يبدأ إلا انطلاقا من منتصف الخمسينات من هذا القرن. أما قبل ذلك فلقد كنا في المغرب نعيش «ماضي» النهضة في المشرق على أنه «مستقبل» النهضة في المغرب»(39). إضافة إلى «الظلام التاريخي» الذي حارب تعليم المرأة. وقد عالجت فاطمة المرنيسي الموضوع، باقتضاب ذكي، ومن خلال أمثلة دالة، في كتابها «شهرزاد ليست مغربية»؛ وبخاصة لما ذكّرت بأحد الشيوخ، وهو صاحب سلطة، عندما هتف تحت القناطر المذهبة لمسجد القرويين: «من يعلم امرأة كمن يسقي أفعى سمّا!»(40).

وكان الحايك (الثقيل)، وعلى ما يخوّله للمرأة من فتحة صغيرة للنظر، أشبه ما يكون بـ«الحريم» بنوافذه الصغيرة. فاللباس هو الآخر مكان. ومن ثمّ فالعبور من الحايك إلى الجلابة يعكس رغبة في التخلّص من الحريم الذي حكم على المرأة بالإقامة بين أسواره، إضافة إلى أن هذا اللباس الجديد يسعف على الحركة وبخاصة لما سمح للمرأة بالكشف عن يديها. ومن ثمّ أخذت الجلابة، انطلاقا من منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، في منافسة الحايك إلى أن أخذت

من «الحَايْك» إلى «الجَّلَّابَة» فـ«الجلاَّبَة بلا قُبّ» ثم «التنورة» و«المِيني جِيبْ»؛ ما يعيد إلى الأذهان فكرة كليفورد غيرتز (سالف الذكر) حول «أنماط المعنى» التي يتشكّل بها التغيّر الاجتماعي

تظهر في شكل «موضة» في بعض المدن المغربية؛ ما أغرى بإدخال تحسينات أضفت عليها طابع الأنوثة (خاصة وأنّها كانت حكرا على الرجال)، إضافة إلى ما أخذت تشي به من محاكاة للأزياء النسوية الغربية الحديثة من منظور تشابك الدلالي والرمزي في ممارسات الجسد الأنثوي. وهو ما جعل محافظين في مدينة فاس يرون في النساء «المجلببات» في المجال العام علامة من «علامات الساعة»، وهو ما دفعهم للمطالبة بالرجوع للحايك(41).

وأما العبور للجلابة «بلا قُب» فيعكس «الكارثة» من منظور «الخطاب النقيض» نفسه. ولذلك لم يكن غريبا أن يرجع هذا الخطاب الجفافَ الذي ضرب المغرب في أوائل الاستقلال إلى هذا الصنف من اللباس، ومن ثمّ دلالة القول الشعبي المغربي «الجَلّابَة بْلا قُبْ ما خَـلّات الشْتا تْـصُـبْ». أما «الميني جيب» فـعـدّ «مسخا وتـعـمـيـة». غـير أن الأمـور سارت في اتجاه أعـنـف تحت تـأثـير ضربـات



التحديث أو «مداهمة التحديث» بالتعبير الأثير لمحمد سبيلا، «وإحـدى نتائج التحديث، بما يصاحبه من مداهمات تقنية وتنظيمية وقيمية، هو مصادمة المنظومة التقليدية من التصورات والقيم والمعايير. والنتيجة المباشرة للتصادم بين منظومتين متباينتين هو اختلال القيم واختلاط المعايير»(42).

يهتف الشاعر، وأحد قادة صلاح الدين الأيوبي، أسامة بن منقذ، في كتاب «الاعتبار»، قائلا بأن «أعداءنا في الحروب الصليبية أخذوا مناهجنا في الحرب والعلاج والطعام...». والاستعمار الذي نعنى به أراد أن يفرض منهجه من منظور «الاجتثاث الهوياتي». ولذلك لم يظهر غريبا أن تخصص تونس يوما للزي التقليدي في تزامن مع ذكـرى حصولها على الاستقلال.

وقد طرح موضوع الـحـفـاظ على الـزي التقليدي في المـغـرب منذ السنوات الأولى مـن الاسـتـقـلال، لكن بفهم مغاير ووفـق استراتيجا تتغيّا «تسييج» المجتمع من قبل الـدولـة. بكلام

آخر: أصبح اللباس كما الهوية بصفة عامة شأنا (مدروسا) للدولة. وقد عاد عبد الله العروي لمواصلة النقاش، من منظور المؤرّخ، بخصوص المغرب «المستقل». ولم يكن غريبا أن يخصّ للملك الراحل الحسن الثاني كتابا/ شهادة تحت عنوان «المغرب والحسن الثاني» (بالفرنسية) (2005). والعروي يقرّ بالدور الـذي زاولته شخصية في حجم شخصية الحسن الثاني (1929 1999) على مستوى «بناء مغرب معاصر»(43)؛ لكن بازدواجية تمظهرت من خلال جملة من العناصر في مقدّمها عنصر اللباس. وحتى يوفّق بين الملك العصري والسلطان فإنه يظهر ببذلة أوروبية عصرية مثلما يظهر بلباس تقليدي دال على «ذاكرة الصناعة التقليدية» بفاس. وهو ما أبقي ومنذ بداية الستينيات من القرن المنقضي على «المغرب الفلكلوري»: مغرب الخصوصية الأمازيغية والإسلام الشعبي، ومغرب ما يسميه العروي «الرزة، الجلباب، الفروسية، إلخ». وهو ما وفّر للملك، منذ شبابه، وبعد بضعة عقود، إلحاق هزيمة بالعروبة في قلاعها التقليدية موازاة مع نفي الشيوعية إلى الخارج(44)... وبالتالي تثبيت حكمه إلى أن وافته المنية العام 1999.

ويلخص محمد سبيلا الفكرة قائلا: «قد عمل النظام السياسي بعد الاستقلال على الاستجابة الجزئية المحدودة لمطالب التحديث السياسي لكنه قاوم بشدة مظاهر التحديث الثقافي»(45).

وعلى ذكر الراحل الملك الحسن الثاني في علاقته باللباس فثمة كتاب «خياطو السلطان مسار عائلة يهودية». والكتاب عبارة عن محكيات لألبير ساسون عن حقبة طويلة من العلاقات الوثيقة بين بلاط ستة ملوك من العائلة العلوية وأعضاء عائلتي ساسون وبوطبول، خدام القصر، انتهت سنة 1988. ويبدأ الكتاب من صباح يوم 31 أكتوبر من عام 1955 الذي حطّت فيه الطائرة المقلة للسلطان سيدي محمد يوسف وأسرته وحاشيته في مطار نيس كوت دازور قادمة من مدغشقر، واستقباله من طرف وفد مغربي، وهي اللحظة التي كان فيها السلطان يضع جلبابا أخضر لوزيّا وطربوشا مخمليا أزرق(46). الكتاب يفيد، من خلال معلومات كثيرة، على مستوى التمييز بين خياط القصر والخياط الشخصي للراحل الحسن الثاني. وهذا الأخير هو الذي كان يخيط جلابيب العاهل وأزياءه التقليدية. إضافة إلى القفطان المخزني في صفوف نساء القصر. وكما

فالعبور من الحايك إلى الجلابة يعكس رغبة في التخلّص من الحريم الذي حكم على المرأة بالإقامة بين أسواره، إضافة إلى أن هذا اللباس الجديد يسعف على الحركة وبخاصة لما سمح للمرأة بالكشف عن يديها. ومن ثمّ أخذت الجلابة، انطلاقا من منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، في منافسة الحايك إلى أن أخذت تظهر في شكل «موضة» في بعض المدن المغربية؛ ما أغرى بإدخال تحسينات أضفت عليها طابع الأنوثة (خاصة وأنّها كانت حكرا على الرجال)، إضافة إلى ما أخذت تشي به من محاكاة للأزياء النسوية الغربية الحديثة

أن المحكيات عرضت لأحداث سياسية وشخصيات سياسية، ومعنى ذلك أنه يفيد أيضا في غير مجاله على مستوى دراسة شخصية السلطان.

ونأمل، من خلال هذا البحث الذي عنينا فيه أكثر بـ»اللباس المكتوب» (Vêtement Ecrit) وفقا للتصنيف الثلاثي لرولان بـارت في كتابه «المغامرة السيميولوجية»(47) (وقد أشرنا أعلاه للصنفين المتبقّيين)، ألاّ نكون قد أوحينا بأيّ نوع من «الانغلاق في التاريخ»، وكما قيل «الإفـراط في التاريخ مدمّر للإنسان». ومن ثمّ أهمية الانفتاح على الأنثروبولوجيا التاريخية التي ليس لها حقل خاص بها، ما دام أنها «تتطابق مع مقاربة تربط دائما بين التطور المعتبر وصداه الاجتماعي، وما ترتب عنه من السلوكيات أو تأثيره فيها»(48).



ولذلك يمكن أن نخلص، من خلال ما سبق، إلى أن مجموع لباس «المغرب التاريخي»، ومـن ناحية الـدلالـة، كان استجابة للمغرب من حيث هو مفترق جغرافيات وثقافات. ومن ثم «الدلالة المناطقية الاثنوغرافية» الغالبة لهذا اللباس في **محيط سوسيوثقافي «مـركّـب وغـير متجانس»، و»الدلالة الوطنية الرمزية» على نحو ما تظهر من خلال ألبسة لا يزال معمولا بها حتى الآن مثل الجلابة والقفطان... وفق استراتيجيا تراعي الطابع التقليدي وتدمجه بطرق عصرية ومختلفة، وعملا بقاعدة «التراث يوجد أمامنا وليس خلفنا فقط»؛ وذلك كله في المدار الذي يكرِّس «المثال المغربي» ضمن باقي الشعوب والحضارات التي لها تراث عريض منقول ومتحرّك في اللباس... ذاكـرة ومجالا وهوية اقترانية.**

إحـــالات:

1 انظر: محمد العيادي: «المدرسة التاريخية المغربية الحديثة: الإشكاليات والمفاهيم» ضمن ملف «البحث التاريخي بالمغرب»/ مجلة «دراسات مغاربية» (مؤسسة الملك عبد العزيز)، العدد: 19، 2005، الدار البيضاء، صص9 36. وفيما يخص الأبحاث ذات الصلة بموضوع اللباس، من منظور البحث التاريخي، يمكن الإحالة على كتاب الأستاذ محمد بوسلام «اللباس التقليدي في المغرب، الجذور والإنتاج والأصناف والتطور» (2014) حتى وإن لم نتمكن من الاطلاع عليه. وقبل ذلك فالباحث أسهم في «معلمة المغرب» بمواد تعنى بمفردات الزي التقليدي بالمغرب مثل «الحايك» و«الجلابة».

2 أروند إبراهيميان: تاريخ إيران الحديثة، ترجمة: مجدي صبحي، عالم المعرفة، العدد: 409، فبراير 2014، ص22.

3 انظر: مارك بلوخ: دفاعا عن التاريخ أو مهنة المؤرخ، ترجمة أحمد الشيخ، المركز العربي الإسلامي للدراسات الغربية، القاهرة، 2005.

4 «المادية الثقافية»، هنا، من منظور البحث التاريخي الجديد وليس النقد الثقافي. انظر: جان ماري بيسار: تاريخ الثقافة المادية/ جاك لوغوف (مشرف): التاريخ الجديد، ترجمة محمد الطاهر المنصوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007، صص 313 366.

5 جاك لوغوف: التاريخ الجديد، ص59.

6 محمد حبيدة: بؤس المؤرخ/ موقع «مؤمنون بلا حدود»: http://www.mominoun.com/articles.

7 انظر:

- Zakaria Rhani: Ne touche pas à mon Orient! Auto – exotisme et anti – anthropologie chez quelques intellectuels marocains contemporains in Après l’orientalisme – l’Orient créé par l’Orient, Sous la direction de Francois Pouillon et Jean – Claude Vatin, Fondation du Roi Abdul Aziz, Casablanca, 2012, PP157 – 178.

8 عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، المركز الثقافي العربي (جزآن)، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة، 2005، ص200، ص17، ص117، ص80، ص83. 9 المرجع نفسه، ص21.

10 انظر:

-Les origines sociales et culturelles du nationalisme marocain (1830-1912), Maspero, Paris 1977.

ـ عبد الله العروي: الأصول الاجتماعية والثقافية للوطنية المغربية (1830 1912)، ترجمة: جادور محمد وحاتمي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2016.

وسنعتمد الترجمة العربية، وكما سنعمد إلى وضع المقابل الفرنسي لبعض المفردات أحيانا.

11 عبد الله العروي: الأصول الاجتماعية والثقافية للوطنية المغربية، ص41.

12 عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، ص70.

13 انظر:

- Hassan Rachik: le Proche et le Lointain - Un Siècle D’Anthropologie Au Maroc, Editions Parenthèses/ MMSH, 2012.

وانظر: يحيى بن الوليد: قراءة مقرّبة ونبيهة مراجعة لكتاب: «القريب والبعيد مائة عام من



الأنثروبولوجيا بالمغرب» لحسن رشيق/ مجلة «عمران» للعلوم الاجتماعية، قطر، العدد: 8، 2015، صص186 200.

14 كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات، ترجمة: د. محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009، ص281.

15 بخصوص صنوف المغرب الذي تطلع إليها الرحالة الفرنسيون، انظر:

Daniel Rivet: Exotisme et «pénétration scientifique»: l'effort de découverte du Maroc par les Français au début du XXe siècle/ In: Vatin, J-C (ed.) Connaissances du Maghreb. Sciences sociales et colonisation, Editions du CNRS, Paris, 1984, PP 95 -109.

16 - Vicomte Ch. De Foucauld: Reconnaissance Au Maroc, Editions D'Aujourd'hui, Paris, 1985, P5.

17 سمير بوزويتة: مكر الصورة المغرب في الكتابات الفرنسية (1832 1912)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2007، صص158 163.

18 عبد الله العروي: الأصول الاجتماعية والثقافية للوطنية المغربية، ص43.

19 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

20 المرجع نفسه، ص44.

21 انظر: محمد لعميري: الكتابات الانجليزية حول المغرب بين أدبية الرحلة وإيديولوجية الاستشراق/ مجلة «المناهل» (ملف «الأنا والآخر») (وزارة الثقافة والاتصال المغربية)، العدد: 66 67، شتنبر 2002.

22 ديبيش شاكراباراتي: مواطن الحداثة مقالات في صحوة دراسات التابع، ترجمة: د. مجيب الرحمان، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، 2011، ص148.

23 إيف لاكوست: الجغرافيا السياسية للمتوسط، ترجمة: زهيدة درويش جبور، أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2010، ص313.

24 عبد الله العروي: أوراق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1996، ص134.

25 ألبير عياش: **المغرب والاستعمار** حصيلة السيطرة الفرنسية، ترجمة عبد القادر الشاوي ونور الدين سعودي، دار الخطابي، **المغرب**، 1985، ص14.

26 انظر:

Michel Abitbol: Histoire du Maroc, Perrin, Paris, 2009, PP470-485.

27 هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 200، ص110.

28 ابن خلدون: المقدمة، تحقيق وتقديم وتعليق: عبد السلام الشدادي، خزانة ابن خلدون بيت الفنون والعلوم والآداب - الدار البيضاء 2005، الجزء 1، ص242.

29 المرجع نفسه، ج 2، ص303.

30 عبد الله العروي: مجمل تاريخ المغرب (3 أجزاء)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2007، ص601.

31 علي أومليل: سؤال الثقافة الثقافة العربية في عالم متحوّل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، ص37.

32 عبد الله العروي: مذكرات الصباح/ حجرة في العنق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

2005، ص62.

33 عبد الله العروي: أوراق، ص71.

34 انظر:

Roland Barthes: L’aventure sémiologique, Editions Seuil, Paris, 1985, P30.

35 عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، ص42.

36 انظر:

Abdallah Laroui (Entretien)/ Zamane, Avril 2012, N°18.

37 كتابات ووثائق حول المسألة النسائية/ مجلة «أمل»، العدد: 2، السنة الأولى 1992، ص 171.

38 كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات، ص498.

39 تكوين العقل العربي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1985، ص50.

40 فاطمة المرنيسي: شهرزاد ليست مغربية، ترجمة: ماري طوق، المركز الثقافي العربي، 2002، ص74.

41 انظر: حسن رشيق: المعرفة المشتركة في حياة الناس اليومية : اللباس والتدين/ مجلة «عمران»: العدد: 6، المجلد الأول، خريف 2012، صص 85 98.

42 محمد سبيلا: في تحولات المجتمع المغربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2010، ص98.

43 انظر:

- A. Laroui : Le Roi Hassan II et L’Edification du Maroc Moderne/ Edification d'un Etat moderne: le Maroc de Hassan II, (Collectif), présenté par Georges Vedel, Albin Michel, cop. 1986, Paris.

44 عاد عبد الله العروي لمعالجة الموضوع في كتابه:

– Abdallah Laroui: Le Nationalisme marocain, Centre Culturel de Livre, Casablanca, 2016.

45 محمد سبيلا: في تحولات المجتمع المغربي، ص69.

46 خياطو السلطان مسار عائلة يهودية، محكيات: ألبير ساسون، ترجمة: سعيد عاهد، مرسم، الرباط، 2009، ص108.

47 انظر:

- Roland Barthes: L’aventure sémiologique, Editions Seuil, Paris, 1985, P29.

48 أندريه برغبار: الأنثروبولوجيا التاريخية/ التاريخ الجديد (مرجع سابق)، ص247.

ملـــف العـــدد

هيئـــــة التحريـــــــر

الثَّقافَة المَغْرِبِية،

بين ضَرُورَاتِ التَّحْدِيث ورِهانَاتِ الحَداثة

كَثيراً ما نَخلطُ بَيْن «التَّحْديث» و«الحداثَة»، ونَعْتَبِرُهُما شيئاً واحداً، أو اسْمان لنَفْس المُسَمَّى، وهذا ما يَجْعل فَهْمَنا للحَداثة يَلْتَبِسُ بالتَّحْديث ويذُوبُ فيه، ويَسْتَغْرِقُه. إذا كَانَ التَّحْدِيثُ، هُوَ إقْبالُنا على الآلَة والتَّقْنِيَّة، وسَعْيُنا إلى اقْتناء كُل ما يَطْرَأُ في مَجالات الابْتكارات الحَدِيثَة مِنْ جَديد، بَدْءاً مِنَ الهَوَاتف والحَواسيب والسيارات، وصُولاً إلى غَسَّالات الأواني والمَلابس، وكُلّ ما لَهُ علاقَة بالتَّجْهِيزَات المَنْزلية، فهذا تَحْديثٌ، أو رَغْبَة في مُسَايَرَة الزَّمَن الذي نَعيشُ فيه. نَجدُ أَنْفُسَنا مُجْبَرِين، في هَذَا السِّياق، على الانْخراط في الزَّمَن التِّقْني، أو «المُخْتَرَعَات الوَقْتية»، بتَعْبير أسْلافنا، بتَحْديث أدوات عَمَلنا، وبتَحْديث وسائلِ الاشْتغال، لأنَّ الأرْضَ، هكذا، أصْبَحَتْ تَدُور. والتَّحْديثُ، بهَذَا المَعْنَى، هُوَ ضَرُورَة، وليس اخْتياراً. وإذا كانت الإدارات والمُؤسَّسَات، بمُخْتَلَف شرائحها، تعملُ وَفْقَ الزَّمَن التِّقْني، وتَسيرُ على إيقاعه، فالمَدْرَسَة، مَثلاً، أصْبَحَتْ مُجْبَرَةً على أنْ تَسْبَح في نَفْس الماء، لأنَّ وُجُودَ المَدْرَسَة خارجَ هَذَا الزَّمَن، يَعْني أنَّها سَتكُونُ خارجَ الخِبْرَة، والتَجْربَة، وَمُخْتَرَعاتِ الوَقْت، وبالتَّالي، خَارَجَ سُوقِ العَمَل، وخارجَ ضَرُوراتِ التَّحْديث عُموماً.

ـ هَلِ التَّحْدِيثُ، بِهَذَا المَعْنَى، هُوَ الحَداثَة، أمْ هُوَ فقط، أحَدُ مظَاهِرِها، أو ما يَدُلُّ عَلَيْها من أثَرٍ؟

إذا كَان التَّحْديثُ هُوَ اسْتجابَة، لإكْراهَاتِ زَمَن التِّقْنِيَّة، وإلى ما تَفْرضُه الحَاجَةُ والضَّرُورَة، فالحَداثَةُ، هيَ العَقْلُ والفكْرُ الَّذي يَجْري به التَّحديث، وهيَ بناءٌ للمُجْتَمَع والإنْسَان، وتَفْكيرٌ لا يَنْقَطع عن التَّفْكير، في التَّأسيس لمُجْتَمَع العِلْم والمَعْرِفَة، ولوَضْع التِّقْنِيَّة في خدْمَة العَقْل، أي التَّحْديث، بأدواته المُخْتَلفَة، لَا العَكْس، لأنَّ العَقْلَ والفكْر، وأيْضاً الخَيال، الذي غالباً مَا نَنْسَاهُ، ونَحْنُ نتحدَّثُ في الحَداثَة، هيَ ما به نَخْلُق، ونُبْدِعُ، ونَبْتَكر، ونُعيدُ تَفْكِير الظَّواهر، والمَفَاهيم، والأنْسَاق الفِكْرِيَّة الكُبْرَى، كَمَا نُعيدُ، في نَفْس الوَقْت، تَفْكيرَ وُجُودِنا، في سياقِ زَمَنِ التِّقْنيَةِ والاتِّصَال، وما يَقْتَضِيانه من عَلائق، وتَشَابُكاتٍ، تَجْرِي في أكْثَر من مَجالٍ.

إذا كَانَت الآلَةُ والتِّقْنِيَّةُ، عَملَا على قَلْب نَمَطِ الحَيَاة، وأتَاح لَنا اسْتعْمالهُما، التَّواصل مَعَ العَالَم، ومَعْرِفَة ما يَجْرِي فِي الكَوْن، والوُصُول إلَى المَعْلومَات، فِي زَمَنٍ قِياسِيّ، أو التَّواجُد فِي أكْثَر مِنْ مَكانٍ فِي نَفْسِ الوَقْت، أو التَّحاوُر والتَّناظُر عَنْ بُعْد، بصُورَة حَيَّة ومُباشِرَة، فللآلَة والتِّقْنِيَّة أثَرٌ كَبيرٌ عَلى الفِكْرِ والثَّقافَة، وعلى الطِّباعَة والنَّشْر، وعَلَى المَدْرَسَة، وتَعْميم المَعْرِفَة والعِلْم والإبْداع، وتَبَادُل الخِبْرَات والتَّجارِب والكَفَاءات. لَكِنَّ السُّؤال الذِّي يَطْرَحُ نَفْسَه عَلَيْنَا، هُنَا، بِألْحَاحٍ، هُوَ:

ـ هَلْ زَمَنُ التَّحْديثُ، يُسَايِرُ، عِنْدَنا، زَمَن الحَداثَة، ويَتَوافَق مَعَها، أمْ أنَّ التَّحْدِيثَ اسْتَغْرَقَنا، باعْتِبارِه اسْتعْمالاً، ونَسَيْنا الحَداثَةَ الَّتي هِي المَعْرِفَة النَّظَرِيَّة، أو الفكْرِيَة للتَّحْديث؟

كانَ المَغْربُ، مُنْذُ القَرْن التَّاسِع عشَر، شَرَع في اسْتِجْلابِ ما رَأى أنَّهُ يَحْتَاجُ إلَيْه مِنْ أدوات، في الاتِّصال، أو في النَّشْر، إدارة الدَّوْلَة، وتنظيم الجيْش، وتَجْهيزِه رغم العَوائق الَّتي واجَهَتْه، مِنْ قِبَلِ بَعْض الفُقَهاء الَّذينَ رَأَوْا في ذلك بِدْعَةً، أو مَسّاً بالشَّرْع، وخُرُوجاً، رُبَّما، عن الدِّين، وهُوَ اليَوْم، بفعْل التَّحوُّلات التي حَدَثَتْ نتيجَةَ عوامل داخليَّة وخارجيَّة، مُنْخَرِطٌ في التَّحْديث، بِدَرَجات مُتفَاوِتَة، لَكِنَّ انْخراطَهُ في الحَداثَة، يَبْدُو فِيهِ بَعْض التَّرَدُّد، أَو هُوَ مُحاطٌ بطبيعَة التَّقْليد الَّذي ما يزالُ مُسْتَحْكِماً في شَرِيحَة واسعَة من النَّاس، ناهيك عن التَّأْويلات الَّتي نُعْطيها للحداثَة، تَجْعَلُها مُعارِضَةً، تارَةً للدِّين، وتارَةً للمُجْتَمَع، وهي تأويلاتٌ تُعيقُ ديناميَّة الحداثَة، وصَيْرُورَتَها، رَغْمَ أنَّ الحَداثَة، كَما يَبْدُو، صَارَتْ مثْل القَدَر الَّذي حَاقَ بنا، مِنْ خلال ما أجْراهُ اسْتِعْمالُنا للآلَة والتِّقْنيَّة منْ تَغَيُّرات، انْعَكَسَتْ عَلَى فكْرنا، وسُلُوكَاتنا، وعلى علاقَاتنا، وطَرِيقَتنا في فَهْم الأشْياء والنَّظَر إلَيْها، ولَوْ بِصُورَةٍ ضِمْنِيَّةٍ، أو ما يُمْكِنُ اعْتِبارُهُ عَادَات الفِعْلِ، كما يَقُول السوسيولوجيُّون.

بِناءً عليْه، فنحن مُلْزَمُونَ، اليَوْمَ، أكْثَر مِنْ أيّ وَقْت مَضَى، بِـ:

- تَفْكيرالعلاقَة بَيْن الحداثَة والتَّحْديث.
- تَفْكير الحَاجَة إلى التَّحْديث، باعْتِبارِه ضَرُورة، يُمْلِيها الاقْتِصاد، كما يُمْلِيها العِلْم والمَعْرِفَة والإبداع، والحَاجَة إلى
- الخِبْرَة والكَفَاءَة.
- تَفْكير التَّحْديث والحداثة، في الثقافة المغربية، في سياقِهما التَّاريخِيّ والمعرفي، وما جرى بينهُما من تَنابُذ وتَنَافُذ، أو اتِّصال وانْفصال.
- تَفْكير الحداثَة، باعتبارها، رِهاناً، في تَجْديد الفِكْر والعَقْل، وفِي إعادة تأهِيل الإنْسان لمُجْتَمع العِلْم والتِّقْنِيَّة والإبداع، للزَّمَن التِّقْني في عُمُومه.
- تَفْكير الحداثة في الشِّعْر، وفِي الأشْكال الكِتابِيَّة المُخْتَلِفَة، بِما فِيها التَّشْكِيل، والسينما والمَسْرَح.
- تفْكير العَوائق التي تَقفُ في وَجْه الحداثة، أو ما يُمْكن أن تَجْلُبَهُ معها من مُشْكِلاتٍ وأَعْطاب، في مُجْتَمعٍ لَهُ خُصوصِيَاتُه المُجْتَمَعِيَّة والثَّقافِيَة والقِيمِيَّة.



محمد الغزواني مفتاح

من التراث إلى ما بعد الحداثة

رؤية المجتمع العربي الراهن في ضوء نظرية الاتصال

تمهيـــد

شاعت مفاهيم القطيعة، والإبدال، والمنعطف عند فلاسفة المعرفة الأوربيين والأمريكيين، ثم استعملت من لدن المهتمين بميدان الفكر والعلم في العالم العربي.

المفكرون العرب تختلف مصادرهم، ومراجعهم المعرفية، تبعاً لتنوع اللغات التي يوظفونها في كتاباتهم. هكذا شاع لدى الرعيل الأول من المفكرين المغاربيين مفهوم القطيعة تأثراً بالمدرسة الفرنسية، وبعد ذلك مفهوم الإبدال والمنعطف عند بعضهم المتأثر بما يكتب في العالمين الأنجلو سكسوني والْجِرْمَانِي.

إن القارئ مطالب بأن يراعي هذا التنوع الفكري المتأثر بالروح الفرنسية اللاتينية، أو الذي هو متأثر باللغة الإنجليزية الأمريكية، أو المستفيد من المصدرين معاً.

الفكر العربي، وخصوصاً المغاربي المتأثر بالتصورات الفرنسية، بقي سجيناً للأطروحات الأولية التي تحدثت عن القطيعة في الميدان العلمي حديثاً يقارب الاستعمالات الطبيعية للمفردة؛ أي الفصل والقطع بآلة حادة، مثل المقص، أو السكين، أو بعلامات محددة بين الدول والأفراد؛ هكذا ما زال بعض المفكرين يتحدثون عن الفكر الآسيوي/ الفكر الأوربي؛ الفكر المشرقي/ الفكر المغربي؛ فلسفة القارة القديمة/ القارة الجديدة... إلى غير ذلك من ادعاء القطيعة بين المذاهب الأدبية، والحقب التاريخية.

مثل هذا حصل في مفهوم (باراديكم)[1] الذي يترجم بالإبدال وهي ترجمة ملتبسة تزيد انزياحاً على انزياح، وغموضاً على غموض. ذلك أن أصل استعمال المفردة الأول عنى إبدال بعض من بعض، كما هو شأن الإبدال في النحو، وفي الاستعارة، وفي الرياضيات، وفي الكيمياء..؛ إذ يعني الإبدال في هذه الميادين أن المبدل منه يصير لاغياً مُبْطَلاً.

وظَّف طوماس كون هذا المفهوم للحديث عن فلسفة العلوم لكن معاني الإبطال، والإلغاء، والإبعاد، بقيت هي المهيمنة، فحاول أن يفسر بها توالي النظريات العلمية في التاريخ، إذ رأى أن كل نظرية هي بمثابة عالم مستقل منغلق على نفسه متداول بين مجموعة معينة من الناس.

> **ومن ثمَّة فإننا نستبدل بـ «القطيعة» «الوصيلة» وبـ «التناسخ» «التخصيص» وبـ «الإحكام» «التشابه»**

إلا أن نظرية طوماس كون وُوجِهَتْ بانتقادات حادة من قِبَل فلاسفة العلم، ومؤرخيه، وفلاسفة المعرفة، مما اضطر معه إلى أن رَاجع مقترحاته الأولية، وأحل محلها مفاهيم الاتصال، واستيعاب اللاحق بالسابق.

بناء على المراجعات التي حصلت في مفهوم الإبدال بدأت إعادة النظر في التصور الفرنسي بشقيه العلمي الخالص، وعلوم الاجتماع والإنسان من قِبَل بعض الباحثين؛ لكن بعضاً آخر منهم ما برح يعيش تحت نيرِ ثبوتية وجدت سَنَدَها ومبتغاها في بعض آراء ما بعد الحداثة، وبعض تصورات الحتمية المعرفية والجغرافية.

محاولتنا هذه تدخل في سياق المراجعة، معتمدة على طبيعة وقائع الكون، وأشيائه المتعالقة المترابطة من النشأة الأولى، مِمَّا لفَت، منذ الأزل، أنظار الناس العاديين، والعلماء، والفلاسفة، والأنبياء..؛ ولا يزال هذا الاهتمام مستمراً إلى اليوم. ويتجلى في فلسفة نشأة الكون، وفي الفيزياء، وفي الكيمياء، وفي علم الحياة، وفي علم اللسان؛ ويَبْرُزُ هذا الاهتمام في المفاهيم الموجهة مثل التناغم، والانتظام، والترتيب، والاتساق، والانسجام...؛ ومن ثمة فإننا نستبدل بـــ«القطيعة» «الوصيلة» وبـــ«التناسخ» «التخصيص» وبـــ«الإحكام» «التشابه».

نظرية الاتصال

استدلالاً لهذا الموقف، فإننا اقترحنا إطار عمل دعوناهُ **بنظرية الاتصال** التي أقمناها على مبادئ، ومفاهيم، ثم أنزلناها على الموضوع المقترح، فضربنا لها أمثلة، ثم استخلصنا نتائج:

1) المبادئ

سنقتصر على مبدأين أساسيَّين؛ أولهما التعقيد، وثانيهما تبسيط المعقد.

أ – التعقيد[2]

نعني به هنا أن نقلب جذر (و.ص.ل) لنستخلص ما له من معان مستعملة، وما يمكن أن يتداول منها مستقبلاً. ثم أن نرصد الكيفيات التي تجلى بها ذلك المستعمل متجاوزين ثنائية العمودي/ الأفقي.

إن جذر (و.ص.ل) يعني لغوياً الجمع، واللَّمْ، والربط، (ص.ل.و): الدعاء، والتقرب، والاجتماع؛

(ل.و.ص): التدبير، والتخيل، والتبصُّر.

(و.ل.ص): التعريض، والمراوغة، والتدليس،

(ل.ص.و):...؛ (ص.و.ل): الغلبة، والتنقية، والتصفية.

يستخلص من هذا الجذر معنيين متقابلين: الغالب/ المغلوب؛ الأعلى/ الأدنى؛ الواضح/ الخفي؛ التصفية/ التكدير.

إن هذه المعاني مَعَانٍ طبيعية تتجلى في كل أشياء الكون، وظواهره، وكذلك، فإن الاستعمالات المفهومية هي ترقية للمعاني الطبيعية؛ وتبعاً لهذه الترقية، فقد اقترح مفهوما الأفقية والعمودية؛ إذ يجد القارئ حديثاً عن التدريج، والترتيب؛ سواء

أتعلق الأمر بما هو محسوس، أو بما هو مجرد، أو بما هو تدبيري؛ هكذا يجد القارئ حديثاً عن الدرجات، والدّركات، وعن المراتب بين كل درجة ودرجة؛ إذ هناك مرتبة دنيا، ومرتبة عليا، ودَرَكٌ أسفل، ودَرَك أرفع؛ لذلك يُلْفِي القارئ حديثاً عن ترتيب الكون من أدنى خلق الله إلى الإلاهية، وعن ترقية الإنسان من الناسوت إلى عالم الأرواح؛ ولكل من الملائكة، والأنبياء، والجنة، درجات ورتب؛ وللشّياطين، وللنار، دركات، ورتب..؛ والنظم، والتنظيمات البشرية، محكومة بهذا. إلا أن التدريج الأفقي قد لا يخضع لهذه الترتيبية بدقة.

بيد أن مراعاة السُّلَّمية صُعُوداً، أو نزولاً، فيهما تبسيط كبير كما هو الشأن في حال التشبيه بالسلسلة المترابطة الحلقات؛ ذلك أن الأمر شديد التعقيد؛ إذ هناك بُعْدٌ هو **المنحني** الذي هو نتيجة البعدين المذكورين، أو هما تجليان له؛ كما أن هناك **المنعرج** الذي له مسارات متعددة.

إن هذه الأبعاد الأربعة هي خصائص كل فضاء/ زمان سواء أكان محسوساً أم تصوراً ذهنياً: فضاء التاريخ، أو فضاء النص الطويل، أو فضاء المسابقات.

توضيحاً للأمر فإننا سنتحدث بلغة تحليل الخطاب اللغوي ليقاس عليه تحليل الخطاب التاريخي وغيره؛ فمن المعلوم أن النص/ الخطاب يتكون أحياناً من جملة عادية تواصلية، أو من نص/ خطاب شعري تقليدي؛ وفي هذه الحال يمكن الاكتفاء بالبعدين الأفقي والعمودي. لكن هناك نصوصاً/ خطابات مركبة مثل القرآن وبعض النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة؛ وفي هذا الوضع لا يفي البعدان المذكوران بالغرض، وإنما

فمن المعلوم أن النص، الخطاب يتكون أحياناً من جملة عادية تواصلية، أو من نص . خطاب شعري تقليدي، وفي هذه الحال يمكن الاكتفاء بالبُعْدَيْن الأفقي والعمودي

يجب أن يعززا بالبعدين الآخرين: المنحني، والمنعرج؛ لأن المركبات يكون فيها تكرار، وتقديم، وتأخير، ومسافات، وحقب[3].

لقد انتبه البلاغيون، والنحويون، والمفسرون، إلى هذا التعقيد فتحدثوا عن تنوع أنواع التعبير في النصوص اللغوية، وبينوا تداخلاتها فاقترحوا مفاهيم عديدة مثل الطباق والتقابل، والوصل والفصل؛ والمناسبة والمشاكلة. وتحدث المعاصرون من اللسانيين، وفلاسفة اللغة، والبلاغيين، والمناطقة، عن أدوات الربط، ومظاهر الاتساق، ومظاهر الانسجام.

كانت أهداف القدماء من كل ذلك، البرهنة على عبقرية اللغة العربية، وفصاحة أهلها، وإعجاز القرآن، وإبراز جلال الله وجماله، وقدرة تصرفه في ملكه، وملكوته، وأهداف المعاصرين تعليمية، وتربوية، وعملية، كالتدريب على الترجمة واصطناع تقنية كالبرامج الحاسوبية أو اكتشاف كليات بشرية.

ب – تبسيط التعقيد

لهذا وضعنا استعارات مستقاة من مكونات الطبيعة: النبات الذي له ساق مثل الشجر، أو الذي لا ساق له مثل اليقطين[4].. ومن الحشرات

كالفراشة، والعنكبوت، والأخطبوط؛ واستندنا إلى عقيدة الاتصالية والشعورية والمقصدية اللواتي يختص بها الكائن الإنساني، وإلى قوانين علمية طبيعية فيزيائية؛ (التراكم والتناظر واللاتموقع)، وطبية (تداخل مكونات الدماغ البشري، وتفاعله مع باقي الأعضاء ومع المحيط الـذي يعيش فيه).

قياساً على هذا التعقيد الذي تمتاز به النصوص اللغوية يجب أن ينظر إلى التواريخ التي هي شديدة التعقيد، لأنها ملتصقة بالكائن الحي الإنساني، كما هو شأن اللغة[5]؛ وعليه فلا نغتر ببساطة التحقيب الخطي/ العمودي في التاريخ، وكأن له بُعْداً واحداً في حين أنه نص/ خطاب مركب ذو أبعاد متعددة مثل؛ اللغة. ولذلك سعينا إلى تبسيط المركب بوضع مفاهيم مثل المخاتلة، والأوساط، والْمُشَاوَبَة.

2) المفاهيم

أ – المخا/ثلة[6]

نحتنا هذا المفهوم من مفردتين؛ هما المخالفة/ المماثلة؛ ومن هنا صار مفهوماً مركباً مشتملاً على معنيين متضادين يُعَبِّر عنهما بعلامتين رياضيتين: (∓)؛ وإذ هذا الوضع طبيعي لنشوء كل شيء، ولكل إنسان، حيوان، وتوالده، وتناسله، فإنه شغل الباحثين المهتمين بقوانين الطبيعة، والفكر عبر كل العصور.

سنقدم مثالاً توضيحياً من تفسير **مفاتيح الغيب** لفخر الدين الرَّازي للآية (45 من سورة التوبة): { إنما يستأذنوك الذين لا يؤمنون بالله واليوم الآخر وارتابت قلوبهم فهم في ريبهم يترددون}[7].

خلاصة ما قاله: إن القلب مَحَلُّ الريب والمعرفة، والعقل محل النفي والإثبات: (∓) وعلل ذلك بأن محل أحد الضدين يجب أن يكون هو محلاً للضد الآخر. وبناء على هذا، فإن الناظر يرتاب ويتردد بين هذين النقيضين. ويمكن تجسيم ما قاله في الشجرة الآتية:

الاعتقاد

جازم ± غير جازم

مطابــــق غير مطابق راجح معتدل مرجوح

يقين علم تقليد جهل ظن ريب/ شك وَهْمٌ

1 2 3 4 (18) 5 6/7

(27)

8 6 /7 5 4 (36) 3 2

46

54

63

72

81

يستفاد من هذه الخطاطة ما يلي:

1) التقابل: يقين / وَهْم، علم / ظن؛ تقليد / ريب؛ جهل / شك.

2) أن الأمر الجازم لا واسطة له؛ فهو يطلب إما الفعل وإما الترك؛ وأما غير الجازم فهو محتمل لمنطق نعم/ لا؛ أي التردد، أو الحياد.

3) أن الانعكاس يحقق معنى الشوب: "اليقين" فيه نصيب من "الوهم"؛ و"الوهم" فيه نزر من "اليقين"؛ و"الـتردد" أو "الحياد"، و"الانعكاس" تُخرج المنطق الثنائي القيم إلى متعددها.

4) أن هناك ترتيباً يُرَاعِي الأولى فالأولى، سواء أكان السلم أفقياً أم عمودياً.

يتبين مما سبق أن المخاثلة، أو الوضع المركب، هو قانون كوني طبيعي ومن ثمة، فلا جَرَمَ يكون من قوانين الفكر الإنساني؛ وإذ كل ما في الكون متجَلٍّ في الفضاء/ الزمان، ومحكوم بهما، وخصوصاً إذا امتد

واستطال، فإن وجود مواقع تبادل، أو استراحة، أو انتقال... لاستئناف الحركة في اتجاه نحو الهدف ضرورة: (سباق التبادل وسباق المسافات الطويلة والموسيقى والقصائد الشعرية...) ضرورية.

ب – الأوساط

إن المواقع، والمحلات... تسمى أحياناً بالبرازخ، وتارات أخرى بالأوساط، وأطواراً أخرى بالاعتدال؛ إلا أننا رأينا أن المفهوم تابع للمجال الذي يعبر عنه، ذلك أن الاعتدال يقع في الرياضيات، وفي الموازين، والمكاييل، في حين أن التوسط يعني أحياناً الاعتدال، وأحياناً أخرى الرتق للفتق، والجمع بين شيئين اثنين؛ وهو حينئذ يدل بهذا المعنى على (بين) وحينئذ، فإن الأوساط، أو الاعتدالات، ليست إلا جسوراً تجري من تحتها مياه أنهار المخاثلة.

ج – المشوبات

لا يعني درجات السلم، أو دركاته، ومسافات السباق؛ ومراحل وحقب التاريخ، وكذلك ما تحتويه من رتب، أن هناك انفصالاً بينها، وإنما هناك اتصال بينها بِدعامتي السّلّم، ومقدار المسافات، والمراحل، ومدة الحقب؛ إذ هناك تداخل، واشتراك، على شكل شبه المجموعات الرياضية.

مفاهيم المخا/ثلة والأوساط والمشوبات متكاملة؛ لكن ما يجمعها هو التمرد عل نظرية الحدود، والمقولات، والتمايزات، والاختلافات، وهو رفض الاتحادات، والتماثلات الكلية، أو الانفصال المطلق، والقطائع الجذرية، والنقاء المثالي؛ إلا أن ما وراء الطبيعة له شأن آخر.

3) التنزيلات

تلك مبادئ نظرية الاتصال الفلسفية، والفيزيائية، ومفاهيمها المؤطرة. وسنحاول الآن أن نبرز لها قضيتين أساسيتين شغلتا الفكر الإنساني؛ هما التحقيب، والحقب.

أ – التحقيب[8]

سنبدأ تناول التحقيب بحسب مبدأين أساسيين وظفناهما قبل؛ هما التعقيد، وتبسيط التعقيد.

- **التعقيد:** من يرجع إلى معاجم اللغة العربية يجدها تمنح لجذر (ح.ق.ب) معنى المدة من الوقت كسنة واحدة أو ثمانين سنة، أو الدهر؛ وإذ الوقت يتضمن التتالي؛ فإن كل لحظة جديدة تترك خلفها ما سبقها فيكون رَديفاً. وفي غير العربية، فإن الحقبة مدة من الزمن، والفصل بين مرحلتين متتاليتين، والتناغم بين طرفين، أو أطراف.

وأما المعاجم الخاصة بالمصطلحات فإنها لم تخصها بمدخل معين لكنها تضطر إلى استعمالها عند الحديث عن العلوم التي تدرس أصول الإنسان وتطوره، وعلم مخلفات الإنسان والحيوان القديم[9].

ومعنى ما تقدم أن الحقبة بمثابة درجات السلم

وإذ الوقت يتضمن التتالي، فإن كل لحظة جديدة تترك خلفها ما سبقها باعتباره رديفا

ومراتبه، لأن لكل حقبة درجات، وما بين الحقبة والحقبة أحداث وحركات هي المراتب. إلا أن حقب التاريخ قد تتسع المسافات بينها، أو قد تضيق، تبعاً لمقاصد الْمُحَقّب المتعددة. ذلك أن من المؤرخين من يتبنى التحقيب ذا المدى الطويل، وهناك من يلجأ منهم إلى التحقيب ذي المدى القصير، وهناك من يحقب باعتماد على أحداث كبرى قد تكون سياسية، أو ثقافية، أو علمية، أو دينية.

هكذا يمكن للمؤرخ أن يحقب التاريخ البشري بما قبل الديانات الكتابية وبما بعدها... أو بما قبل غزو الفضاء وبما بعده. كما أن للمؤرخ أن يكثر من الحقب، ومن درجاتها ومراتبها إلى حد أن يصل به الأمر إلى القول بشعراء السبعينات والثمانينات والتسعينات...

- تبسيط التعقيد

لقد حاول الباحثون في الفكر الغربي تبسيط ذلك التعقيد فحقبوا تاريخ الفكر الغربي في ثلاث حقب أساسية: وهي ما قبل الحداثة، والحداثة، وما بعد الحداثة؛ وبطبيعة الحال فإن هذا التحقيب ذو أمد طويل، ومن ثمة يمكن أن يُصَيَّر إلى المدى القصير، إذ لكل واحدة من الحقب الطويلة حِقب متعددة تعدد الأهداف، ومتنوعة تنوع الغايات لكل محقب.

ما قبل الحداثة، والحداثة، وما بعد الحداثة، هذا التحقيب ذو أمد طويل، ومن ثمة يمكن أن يُصَيَّر إلى المدى القصير

نحن لا نرى بأساً أن نتبنى هذا التحقيب الغربي، لكن مع اعتماد معايير مشتركة تحكم الحقب الثلاث؛ والحقب التي نقترح هي ما قبل الحداثة التي نجعل لها بداية موغلة في التاريخ، لكنها تنتهي في القرن الرابع عشر وسندعوها بحقبة **التواصل**.

وحقبة الحداثة التي تبتدئ من القرن الخامس عشر إلى متم القرن العشرين، ونسميها بحقبة **السبات**، وحقبة ما بعد الحداثة التي تنطلق من القرن العشرين إلى ما الله به عليم، وسَنُسَمِّيها حقبة **اليقظة**.

وما بَنَيْنَا عليه هذا التحقيب هو الاِكتشافات العلمية، والجغرافية، والفضائية. بنيت الحقبة الأولى على جغرافية الأقاليم السبعة، وفلك بطليموس، وطب جَالِينوس، وفلسفات أناس مذكورين مشهورين؛ وأسست الحقبة الثانية على اكتشافات جغرافية جديدة (العالم الجديد) وفلك كوبّرنِيك، وعلى إعادة قراءة تراث العصور القديمة والوسيطة؛ وقد أدى كل هذا إلى إصلاحات متعددة ورؤى جديدة، وثورات علمية واجتماعية وإنسانية، وأقيمت الحقبة الثالثة على ثورات علمية في الفيزياء، وفي الفلك، وفي غزو الفضاء، وفي حرب النجوم، وفي الطب، والعلوم المعرفية، بِخَلْق مصنوعات ذات حياة، أو ما يشبه الحياة.

ب – الحقب

- التواصل

إلا أن القارئ قد يتساءل عما يعنينا - نحن العرب والمسلمين - من كل هذا. جواباً عما قد يطرح من أسئلة وجيهة، أو مجانية، فإننا نقدم مبادئ: منها المبادئ الكونية الإنسانية التي يشترك فيها كل

يمكن للمؤرخ أن يُحَقِّب التاريخ البشري بما قبل الديانات الكتابية وبما بعدها..أو بما قبل الفضاء وبما بعده

البشر؛ ومنها الخصوصيات التي ترد إلى المحيط وإلى البيئة المحلية. إنَّ هذا التلازم بين الإنسان/المحيط جعلنا نقترح جملة من الآليات التي يوظفها الناس لتلقي ثقافات غيرهم.

كل مفهوم من المفاهيم الآتية يعبر عن حالات ومواقف؛ وأولها **القَوْلَبَة** وهي تتعلق بالفطرة البشرية التي تعبر عنها الضرورات والحاجات والكمالات أيضاً؛ وهي **التمثل** الذي يعني امتلاك شخص ما لثقافة صلبة يقيس عليها ما تلقاه فيصير مندمجاً في ثقافته؛ و**التكيف** وهو أن يزيد المتلقي أو ينقص أو يغير أو يخصص في الثقافتين معاً لينتج ثقافة جديدة، و**التحصن** وهو الخوف من دخول متاهات في الثقافات الجديدة التي تهتم بقضايا شائكة؛ و**الرفض** لثقافة شديدة الخصوصية لا تفيد نظرياً وعملياً، والتغيل الذي يعني فقدان الهوية، والضلالة[10].

وإذ سنتعرض إلى هذه الآليات وتجلياتها في فقرة تركيبية، فإننا الآن سنقدم بعض الفقر حول خصائص كل حقبة.

شاع التصور الفكري في العصور القديمة والوسيطة بنظرية الأقاليم السبعة، وخصوصاً الإقليم الرابع وما يحيط به من الثالث والخامس، أي المجال الذي يشمل ثقافة الرافدين، والشام، ومصر، وبلاد الإغريق[11].

نشأت الديانات الكتابية التوراتية، والزبورية، والإنجيلية، والقرآنية، في هذا الفضاء، فاشتركت في أشياء مثل الإلهية والتوحيدية والقدرة على كل شيء؛ لكنها اختلفت في أشياء ترد إلى عوامل اجتماعية واقتصادية؛ الديانة اليهودية عرقية قبلية بدوية مترحلة غالباً، والديانة المسيحية خليط من البدوية والقروية؛ وأما الديانة الإسلامية فهي ديانة القرى: مكة والمدينة... وديانة التجارة.

هكذا كانت اليهودية تلعن النصرانية، وكانت النصرانية ترى أن اليهودية ليست على شيء، في حين أن الإسلام كان يدعو إلى كلمة سواء، مما أهله لأن يكون دين الوساطة والمصالحة[12].

إلا أن ذلك التصور الجغرافي كانت تتمرد عليه غرائز المحافظة على الحياة؛ إذ كانت هناك علائق بين مدن الجزيرة، وبلاد السند، والهند، والصين؛ ووجود مفردات في متن اللغة العربية وبعض العلوم مثل الفلك والرياضيات الهندية خير دليل على تلك العلائق؛ وقد ازدادت في فجر الإسلام وضحاه. وهناك أبحاث كثيرة جادة كتبها مؤلفون مختلفو اللغات والديانات على ذلك التداخل الثقافي والحضاري مقدمين أدلة عَمَّا هو فارسي وهندي وسندي وصيني ورومي[13].

لقد كانت هناك بوابات للاتصال تتجلى في الطرق التجارية الرابطة بين آسيا القصوى وبين الجزيرة العربية، يضاف إلى ذلك بوابة الشام وآسيا الوسطى، وبوابة الأندلس. إلا أن ما نريد التنبيه إليه هو علاقة الإسلام بـالأروام، أو ما يطلق عليه الآن أوربا الغربية؛ وعليه نقول: إن الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية كانتا تتناولان نفس القضايا، وخصوصاً ما تعلق

بالماورائيات واللغة، حتى إنه من الممكن قراءة إحدى الثقافتين بالأحرى[14]؛ وتبعاً لهذا، فإنه يجب إعادة النظر فيما هو شائع من قسمة كبرى: الشرق شرق والغرب غرب، لكن علينا ان نستحضر دائماً تلك الآليات النفسانية التي تتحكم في درجـات التلقي، لئلا نقع في رؤيا طوباوية تتحدث عن الامتزاج المطلق.

- السبات

عقيب هذه الحقبة التواصلية حلّ سبات عميق تَسَبَّبَتْ فيه عوامل كثيرة؛ منها إخراج المسلمين من الأندلس بصفة نهائية (1492)، وبداية تكون للإمبراطورية العثمانية وامتداداتها في آسيا الوسطى منذ القرن (14)؛ كل هذه العوامل جعلت العالم الإسلامي ينطوي على نفسه في حين أن العالم الغربي تابع نهضاته، فاكتشف مزيداً من الأرض، وأعاد النظر في علم الفلك، وراجع التراث اليوناني/ العربي الإسلامي؛ وكل هذا أدى إلى عهود الإصلاح، والتنوير، والعلم، والأدب...

ما يعنينا نحن هو أن نؤكد الحقيقة الآتية؛ وهي إسهام التراث العربي الإسلامي فيما عَرَفته أوروبا من إصلاحات، وتطورات، وثورات، وان نستنتج أنهم نَابُوا عنا - نحن الْمَسْبُوتِين - في إعادة قراءة تراثنا المشترك معهم؛ وإذا ما سلمنا بهذا، فلا جناح علينا فيما نستفيده من تجاربهم الإصلاحية في مختلف الميادين؛ لكن علينا تجنب الأعراض التي أصابتهم.

- اليقظة

انتبه بعض المفكرين الأوربيين إلى تلك الأعراض، مثل نزعة المركزية الأوربية وروح الهيمنة الاستعمارية والتمييز الثقافي، فأنشأوا أناسة بنيوية ثقافية، وسيميائيات كونية، ولسانيات توليدية ودراسـات مقارنة؛ وحـارب بعضهم النزعة العقلانية المتطرفة، فمجد الاختلاف، والتمايز، والخصوصية الثقافية، والهويات المتشظية؛ وأسْهَم العلماء في الفيزياء بنظرية النسبية والنظرية الكُمَيْمِيّة، فسارت مفاهيم مثل اللايقين، والاحتمال والمقبولية... وأطباء علم الأعصاب، والفيزيولوجية، وعلماء النفس، وعلماء الفلك في غزو الفضاء وحرب النجوم، وعلماء الرياضات والمنطق والمعلوميات، والأدباء السورياليون والداديون في كل هذه التحول.

إن هذه الحقبة مزيجٌ من المطلق/ النّسبي؛ اليقين/ اللايقين؛ المثالية/ المنفعية؛ إنها حقبة انبثقت منها عقيدة المفارقات. وقد دعيت بما بعد الحداثة عند الأوربيين؛ وبالنسبة لنا نحن العرب والمسلمين هي حقبة اليقظة من ذلك السبات.

على أن ما بعد الحداثة أنواع منوعة هي علمية، وفلسفية، وسياسية، وأدبية؛ إلا أنها تكيفت مع كل بيئة؛ هناك ما بعد الحداثة الفرنسية والألمانية والأمريكية واليابانية..؛ وتبعاً لهذا تُقُبِّلَت أنواعها بدرجات متفاوتة[15].

ما هيمن في دول المغرب العربي تصور المدرسة الفرنسية الباريسية مع بعض الانفتاح على المـدارس الألمانية؛ ما بعد الحداثة الفرنسية

على أن ما بعد الحداثة أنواع منوعة ، هي علمية، وفلسفية وسياسية، وأدبية، إلا أنها تكيَّفَتْ مع كل بيئة.
التخلص من السلطات الخارجة عن الذات

الاجتماعية وجدت تربتها لَدَى بعض المشتغلين بالفلسفة، وبالتاريخ، وبالثقافة.. لأنها صاغت مفاهيم جديدة اقترضتها من مبادئ أخرى، مِمَّا أسعف في دراسة الفكر المجرَّد، أو العملي، وفي تحليل الظواهر، والأشياء المحسوسة. وأما ما بعد الحداثة الأدبية والفنية، فهي ما يجب أن ينظر إليها بيقظة وحذر من قبل المبدع والمحلل معاً لما فيها من روح عدمية، ونسبية متطرفة، ونقض للتراث العقلاني بتصورات مذهب الفلسفة الكلبية التي تحتقر العُرف والتقاليد والرأي العام والأخلاق.

إن مثل هذه المبادئ المتطرفة وُجد في كل زمان ومكان؛ ولذلك اقترح بعض فلاسفة التأويل من الألمان مبدأ التسامح[16]. ويعني هذا المذهب أن سلوك الإنسان وأقواله وأعماله وأفعاله هي مزيج من العقلانية واللاعقلانية؛ ومن ثمة فإن مثل تلك المذاهب، على الرغم من شذوذها، تستحق الاهتمام، والتقدير، والاحترام.

وبناء على هذا فإن ما بعد الحداثة ليس قطيعة مع الحداثة، وإنما هي تطوير لها.

4) مثالات

ما قدمناه من فقر تدافع عن الوصيلة، وتدحض القطيعة المطلقة، يجد سنده في كتابات غيرنا؛ وقد ورد في بعضها ما يلي:

«بِخِلَاف الما بعد حداثتيين الذين يحتفون بالإبداع، والذين يسلمون بالقطيعة القصوى، وبالانقطاع، وبالاختلاف، فإننا نطلب من أي باحث أن يراعي الاتصالات، والانقطاعات في العمليات التاريخية، وكذلك في الأشكال المختلفة للثقافة، وللنظرية، وللتجربة، وهكذا دواليك في المجتمع»[17].

إلا أننا ذهبنا أبعد من ذلك فاقترحنا آليات/ معايير

إن مثل هذه المباديء المتطرفة وُجِد في كل زمان ومكان، ولذلك اقترح بعض فلاسفة التأويل من الألمان مبدأ التسامح

للقبول/ الرفض، وجعلناها درجات، مستندين إلى كليات إنسانية طبيعية، وإلى حاجات ملحة لملء الفراغات، وسد الخصاصات، وإلى كمالات تزيينية.

- الضرورات البشرية: مثل المحافظة على الحياة، وممارسة الجنس، وشرب الماء، وتناول الطعام، واستنشاق الهواء. وإذ إن هذه الضرورات شروط وجود، فإن كل سلوكات البشر موجهة للحصول عليها، وتملكها منذ انبثاق الإنسان العاقل؛ وقد تتخذ هذه المراحل التي مر بها الإنسان دليلاً على القطيعة، لكن المتأمل يجدها ليست إلا نواة شجرة ذات جِذر تفرع إلى جذوع وأغصان...؛ ومهما اعترت تلك الشجرة أمراض، وجوائح، فإن الجذر يبقى دائماً. وتعود هذه الضرورات إلى آلية (القولبة).

- الحاجات البشرية: مثل اللغة، والاجتماع، والأعراف، والشرائع. وقد ينال هذه الحاجات تغيير، وتبديل، وتحويل، ونقص، وزيادة؛ لكنها لا تنسخ نهائياً. فالإنسان لا يمكن أن يستغني عن التواصل مطلقاً، فإذا ما أعوزته اللغة الطبيعية فإنه يلجأ إلى وسائل أخرى مثل الإشارات بالأعضاء البشرية، والعلامات الأيقونية؛ وإذا ما حُرِّم نكاح المحارم فإن الحث على النكاح والنسل يبقى متعيناً؛ ولَمَّا جاء الإسلام حافظ على بعض العادات المألوفة، وعلى بعض من الشرائع

السالفة؛ وهذه الآلية تدخل تحت (التكييف).

- الكمالات البشرية: تتجلى هذه الكمالات في المظاهر الإنسانية؛ وهي متطورة بتطور المجتمعات، فاللغة تناولها النحاة، والبلاغيون، والمناطقة، والحجاجيون، من أجل تحقيق الإقناع، والإمتاع. إن هذه الكمالات تشمل أعمالاً وأفعالاً أخرى. فالزواج خُصّ بعناية فائقة في كل الثقافات؛ لكن نظم بِحسب أعراف كل واحدة منها؛ والسكن الإنساني مَرّ بالعَراء والكهوف والغيران.. إلى الصروح والأبـراج والمجتمع مَرَّ بمراحل الأسرة والقبيلة، والعِمارة... إلى ترتيبات وتنظيمات جديدة؛ وتعود هذه الممارسات إلى آليات نفسانية هي (التكييف)، و(التحصن).

إلا أن هناك من يناوئ بعض الحاجات والكمالات كما وقع الأمر في كثير من الحضارات الإنسانية، فهناك مَن رفض المنطق، وعلم الكلام، والفلسفة، وتبعاً لهذا فقد تحكمت فيه الآلة النفسانية **الرافضة**، بل هناك من تخلى عن ثقافته واندمج كلية في ثقافة أخرى؛ وهذا تحكمت فيه الآلة النفسانية **الفاسقة**.

خـــاتمة

حاولنا في الفقرات السابقة أن نقدم أطروحة الوصيلة، بدلاً من القطيعة. وقد انطلقنا من المسلمة الآتية؛ هي أن كل ما في الكون عبارة عن سلسلة متصلة الحلقات يسلم بعضها إلى بعض في تغير دائم، وحركة مستمرة في تثاقل، وتسارع. وهذا ينطبق بصفة أساسية على اتصال وتواصل الثقافات والحضارات؛ إلا أن درجات التواصل تخضع إلى آلات نفسانية عميقة.

تبعاً لمسلّمات الاتصال هاته اقترحنا تحقيباً ثلاثياً، بناء على معايير الصيرورات العلمية؛ وهو ما قبل الحداثة والحداثة وما بعد الحداثة؛ وكل حقبة من هذه الحقب متصلة الحلقات مترابطة متداخلة.

تؤدي نظرية الاتصال إلى إعادة النظر في بعض الأطروحات القديمة والحديثة؛ من الأطروحات القديمة النسخ الإبْطالي الذي أخذ به كثير من المتكلمين والمفسرين الإسلاميين؛ إذ يرون أن الشريعة الإسلامية نسخت الشريعة اليهودية، وأن النصوص الإسلامية تتناسخ. وهـذا شيء متداول في كتب علم الأصول؛ وأما الأطروحات الجديدة فهي نظرية القطيعة الجذرية المتداولة في الإبستمولوجيا الفرنسية.

إلا أن الباحث يجد مواقف متوسطة لدى بعض أولئك القدماء والمحدثين؛ ذلك أن بعضهم تبنى مفهوم التخصيص للعموميات متخلياً عن النسخ الإبْطالي الذي لا يبقي من النص الذي ينسخه باقية، وتبعاً لهذه النظرية صيغ مبدأ شريعة من قبلنا شريعة لنا؛ وأما بعض أولئك المحدثين فقد عدّل من نظرية الإبدال الأقصى وأحَلَّ محلها مفهوم الاستيعاب والإدماج.

إعادة النظر هذه مناسبة لقوانين الكوْن والوجود، سواء أتعلق الأمر بالأشياء أو بالبشر، لأنها تسلم بالتواصل والتفاعل والتكامل، وتدعو إلى التسامح ونبذ التقاطع وإزالة التباين والتعادي.

وتبعاً لهذا فإن كل إبدال معرفي يجب أن يعتبر مُرَكّباً من مكونات وعناصر عديدة يجب أن ينظر إليها في إطار مبدأ التسامح التأويلي.

هوامش

1) Jean-François Dortier, *le Dictionnaire des Sciences Humains*, Delta, 2007, «Paradigme», p. 627.

2) Alain Berthoz, *La Simliscité*, Odile Jacob, Paris, 2009.

3) تظهر هذه الأبعاد في تفسير القرآن بالقرآن، وفي الأصول عند الحديث عن التخصيص بالنص المنفصل.

4) محمد مفتاح، **المعنى والدلالة**، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، بيروت، 2018، ص. 79 - 84.

5) انظر هامش (2)، ص. 7 - 13.

6) محمد مفتاح، المؤلف المذكور، ص. 56 - 64.

7) فخر الدين الرازي، **مفاتيح الغيب**، تحقيق سيد عمران، دار الحديث، القاهرة، المجلد الثامن، 2012، ص. 286 - 287.

8) محمد مفتاح، **النص من القراءة إلى التنظير**، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2016، ص. 164 - 171.

9) انظر هامش رقم (1)، ص. 625.

10) انظر الكتاب المذكور في هامش (8): "**ابن رشد والفكر العبري الوسيط**"، ص. 172 - 182.

11) انظر ابن خلدون، المقدمة الثانية. في قسط العمران من الأرض..؛ الربع الشمالي من الأرض أكثر عمراناً من الربع الجنوبي، وذكر السبب في ذلك؛ والمقدمة الثالثة في المعتدل من الأقاليم (و) المنحرف.

12) هناك سور وآيات قرآنية عديدة تتحدث عن هذه القضايا.

13) انظر أحمد أمين، **ضحى الإسلام**، الجزء الأول، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1961.

14) محمد مفتاح، **وحدة الفكر المتعددة. قراءة جديدة في الأصول**، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2016، ص. 249 - 278.

15) انظر الكتابين الآتيين:

- Steven Best and Douglas Kellner, *Pestmodern Theory*. Critical interrogations. M. Macmillan, 1991.

Eagleton (T), *Literary Theory. An introduction.* University of Minnesota press, -.1983

16) محمد مفتاح، **وحدة لفكر المتعددة...**، ص. 190 - 191.

17) انظر: **نظرية ما بعد الحداثة..**، هامش (1)، ص. 278.



الحداثة بصيغة الاستكراه

محمد الشيكر

يجمع كثير من النقاد الجماليين ومؤرخي الفن التشكيلي بالمغرب، على أن محمد بنعلي الرباطي (1861-1939)، هو أول مغربي استخدم صباغة الحامل أو المسناد، واشتغل على "اللوحة الفنية" بمعناها العصري الحديث. كما استطاع الرباطي أن يقطع في ذات الآن مع الفن التقليدي القائم على المنمنمات، والخط العربي وفن الزخرفة، ليتمسك بتصوير مشاهد من حياة المغرب على منوال الفنانين الغربيين المحدثين". بيد أن العالم البَصَرِيّ الذي "سجله" بنعلي الرباطي في لوحاته، بين سنة 1916، والمنتصف الثاني من ثلاثينات القرن الماضي، كان غُفْلاً من كل راهنية، كما أن المغرب الأنثربولوجي الذي تنبض به أعماله، ويقع منها موقع الموضوعة الأثيرة، كان مغربا فْيودَالِياً، سُلطانِياً، مُوغِلاً في التقليدانية، مُنْكَفِئاً على ماضيه، لا يَمُتُّ إلى القرن العشرين بِوشِيجَة.

شرع محمد بنعلي الرباطي في الرسم مع إطلالة القرن العشرين، إلا أن المغرب الذي يتبدَّى في رسوماته، هو مغرب القرن التاسع عشر، مغرب ما قبل الحماية الذي كَلِفَ به لاكروا وماتيس، ولفيف آخر من الفنانين المستشرقين؛ حيث لا تُطالِعُنا سوى تفاصيل إثنوغرافية من حياة تقليدية منذورة للرتابة، بكتاتيبها القرآنية، ومساجدها العتيقة، وأَسواقها الشعبية، وحفلاتها السلطانية، وطقوسها اليومية الضالعة في العَتاقَة والقدامة، والتي لم تُخَلْخِلهْا صدمة الحداثة بعد. هذه الصورة التي "سجلها" بنعلي ا لرباطي عن المغرب الأنثربولوجي هي الصورة عينها التي دَرَجَتْ عليها النظرة الكولونيالية قبل نظام الحماية بعقود خلت، وترتدُّ في مجملها إلى اعتباره محض تجمع عشائري لم يخرج بعد من حالة الطبيعة، بما هي حالة فوضى واحْتِراب واقتتال، ولم يَرْقَ، بالتالي، إلى مجتمع مدني تعاقُدي، تحكمه مؤسسات الدولة الحديثة.

اعْتُبِر المغرب بلداً خارج الأزمنة الحديثة، بل خارج صيرورة التاريخ المعاصر برمته، لهذا يتعين إرجاعه ليس، فحسب، إلى ناموس التاريخ، بل أيضا إلى قوانين الجغرافيا. وفي هذا السياق سَتَتِمُّ بلورة فكرة هيجلية طريفة، مُؤَدَّاها أن المغرب "لا ينتمي إلى إفريقيا، بل ينتسب رأسا إلى إسبانيا التي يتشكل معها حوضا متوسطيا واحدا". إنه مشدود إليها بأواصر جغرافية وتاريخية أوْثَق من انشداده إلى رحم إفريقيا، ففي هذه القارة الخاملة "يعيش الإنسان، كما يقول هيجل، في حالة من البربرية والتوحش، تَحُولُ دون انتظامه في سلك الحضارة".

أما المغرب فقد عَرف، برأيه، تعاقب حضارات مجيدة أخرجته من حالة الحجر والقصور. وعليه، "فينبغي أن يُلحق بأوروبا، وهذا ما عكف عليه الفرنسيون، بنجاح، في الآونة الأخيرة". لكن، لا يفوت هيجل أن ينبه مع ذلك، إلى أن المغرب اكتفى على امتداد تاريخه المحلي "بتقفي خطى ما يجري حوله من جلائل الأعمال من غير أن يمتلك مَيْسَماً محددا يَسِمُه". ولا ينبغي أن يعزب عن أذهاننا، أن هيجل قد ألمع إلى هذا في محاضرة ألقاها ابتداء من سنة 1830، وهي ذات السنة التي امتدت فيها يد الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر.

لا جُرم أن كلام هيجل ينطوي على أكثر من مُسوِّغ لاستعمار المغرب والتحريض على ذلك؛ من جهة، لأنه يومئ إلى قصور المغرب عن تحقيق أية جليلة من جلائل الأعمال، أو أي صنيع تاريخي مجيد بدون وجود مثال خارجي يَقْتَفِيه، ومن جهة ثانية، لأنه يقر بأن المغرب يَنْتَسِب، جغرافيا وتاريخياً، إلى إسبانيا، أكثر من انتسابه إلى إفريقيا، من ثمة فينبغي تخليصه من قوى السلب التي تَشُدُّه إلى الغور الإفريقي، وتحول بالتالي دون دخوله إلى الأزمنة الحديثة.

إن إفريقيا، يقول هيجل، "هي بلد الطفولة، الذي ظل ملفّعاً بسواد الليل البهيم، بعيدا عن إشراقة نهار التاريخ الذي يعي ذاته"، ولا يمكن إخراج هذا البلد من قصوره وطفولته المزمنة إلا بالوصاية عليه، واستكراهه على بلوغ عتبة الرشد. ولا يمكن عَصْرَنَة المغرب، وَتَنْشِئَتُه على قيم الحداثة إلا بوضع مصيره بين أيدي القوى الأوروبية، فهي وحدها القادرة على انتشاله من عطالته التاريخية، وحمايته من قوى السلب التي تتعاوره، وتَرْتَكِس به إلى حالة الطبيعة، بحروبها الداخلية وتدافعاتها الأهلية التي لا تنتهي. ومن توافقات الأقدار التاريخية أن المغرب بدوره كان على أهبة قبول طوق الحِجْر، وعلى استعداد تام للانصياع لبروتوكول الحماية الأجنبية. كانت طائفة من العلماء والسفراء لا تني تُحَذِّر الحكم المغربي من الأطماع الأوروبية، خاصة بعد احتلال مصر والجزائر وتونس، وتسلل الإسبان إلى رأس بوجدور بصحراء المغرب. وفي هذا الإطار ألمع أحمد الكردودي سكرتير السفير المغربي بإسبانيا، السيد عبد الصادق الريفي، إلى تحرشات الأوروبيين بالمغرب، ونبه إلى ذلك بصورة باكرة؛ حيث كتب سنة 1885 محذرا من أطماعهم الكولونيالية، منبها إلى أن شوكتهم قد اشتدت "فصاروا يجعلون لما يريدونه أسبابا يرتكبونها وأمورا يريدونها ويدبرونها". إلا أن المغرب كان، حينها، قد بلغ من الخَوَر والتَّداعي والعجز، ما جعله مشلولا، عاجزا عن اتّخاذ أية مبادرة "يقمع بها الكفرة ويؤمن البلاد".. فقد قصمت موقعة إيسلي (1845) ظهره، وكشفت دونيته المُرَكّبة،

ذَهَبَ هيجل، إلى أنه لا يمكن عَصْرَنَة المغرب، وَتَنْشِئَتُه على قيم الحداثة إلا بوضع مصيره بين أيدي القوى الأوروبية، فهي وحدها القادرة على انتشاله من عطالته التاريخية، وحمايته من قوى السلب التي تتعاوره، وتَرْتَكِس به إلى حالة الطبيعة، بحروبها الداخلية وتدافعاتها الأهلية التي لا تنتهي.

اضطلع ليوطي بسياسته الحمائية بالمغرب، مازجاً بين النزوع إلى تحديث المغرب والمحافظة على غوره الثقافي، وهويته التاريخية. ولم تكن هذه المهمة بالأمر الميسور.على أن المغرب الفرنسي قد اعتبر حينئذ مأثرة كبرى في سبيل تدشين مجد فرنسا .كما اعتبر ورشا هائلا لتجريب سياسة كولونيالية غير مطروقة ولا مسبوقة وقعها ليوطي.

أمام أعْتَى الأنظمة العسكرية الحديثة، كما أن نكبة احتلال تطوان سنة (1860) "أزالت، كما يقول الناصري، حجاب الهيبة عن بلاد المغرب، واستطال النصارى بها، وانكسر المسلمون انكساراً لم يعهد له مثيل، وكثرت الحمايات ونشأ عن ذلك ضرر كبير". وبدا نظام المخزن بديونه وذيليته وتهالكه الاقتصادي والسياسي، مستعدا لأي مُنْقَضّ ينقضُّ عليه من قبل القوى الأوروبية. وإلى جانب إسبانيا بَدَتْ فرنسا القمينة أكثر بحماية المغرب، والحِجْر والوصاية عليه، ووضعه على "سكة الحداثة" التي لا اعوجاج لها، ولا حائل أمام قطاراتها الجارفة. وقُيّض لليوطي أن يضطلع بهذه المهمة التي تَسْتَكْرِه بلداً مشدودا إلى ميراث تليد، على أن يتورط في عصره، وتحمله قسراً على أن يأوي في بيته العتيق ضيفاً لا يحتمل: نقصد الحداثة بكل تبعاتها ومتعلقاتها.

هكذا، فمع إطلالة القرن العشرين، بات ليوطي على يقين بأن استعمار المغرب هو " حتمية " لا محيد عنها، وإن لم يستعمر من قبل الفرنسيين، فإنه " لامحالة " سَـيْرزَحُ تحت نَيْر غيرهم من الأوروبيين الإسبان أو الإنجليز أو الألمان.

ومنذ سنة 1908، بدا ليوطي مُتأكِّداً، كما يقول هو نفسه، من أن " المخزن صار غُفلا من كل قـوة وكـل هيبة"، وأنـه فقد إجـماع القبائل المنشطرة على مشروعيته. والحق، أن أعين الفرنسيين كانت تتلصص على هذا "الرجل المريض" قبل ذلك التاريخ: وانخرط في هذه المهمة الإعدادية رجال دين كشارل دوفوكو، وأطباء كفرديناند ليناريس، وإثنولوجيون مثل أوغست موليراس، وخرائطيون من طينة لويس جونتي، وسوسيولوجيون من عيار ميشو بيلير، وغيرهم كثير... وكانت الحصيلة الإجمالية التي قدمها هؤلاء وسواهم، لا تنفك عن القول إن الأمبراطورية الشريفة قد فقدت مشروعيتها التاريخية، ونفوذها السلطاني، ورأسمالها المهيب، وغدت فريسة للمارقين والأبقين.

وتدريجيا لم يعد يُنْظَر إلى المغرب من مَطلَّات استيهامية غرائبية، على طريقة أوجين دولاكروى وألكسندر دوما، بل صار المغرب، بخلاف ذلك، موضوع مقترب كولونيالي توسعي، يتغيا ضم ترابه إلى رِيبرتْوار المستعمرات المترامية. ومن ثمة حَلَّت صورة المغربي المغلوب على نفسه، المُتداعِي، والمستعد للوَطْء والامتهان، محل إيقونة أَسد الأطلس الذي دوَّخ غُرماءه قرونا طويلة. إلى حد أن الصحافي جابرييل شارم كتب عن المغاربة قائلا : "حين يتبدى لهم أنهم عاجزون عن المشي فوق رؤوسنا، يقعون على الفور تحت أقدامنا.. لهذا فهم شعب من هاتيك الشعوب الدنيا المنذورة لأن تكون فريسة للهيمنة الخارجية ". وفي هذا الأفق المأهول بالانتظارات التوسعية، جرى تضخيم ثنائية بلاد المخزن / بلاد السيبة،

بالرغم من أن القبائل المُتَسَيِّبَة لم تكن في جملتها تنقض ميثاق الولاء لسلطان البلاد، بقدرما كانت تلحق في شق عصا الطاعة على قواده وخلفائه المتجبرين. ولقد استعمل ليوطي هذه الشقة المصطنعة بين ترابي المخزن والسيبة، مُجْتَرِحاً مقدمات مقاربته الأمنية، لتسويغ السياسة الكولونيالية التي تتذرَّع بخطاب حمائي تحديثي. كما كانت، في ذات الآن، عنوانا على أفول سحر العالم الميثولوجي للمغرب الأبـدي، وإيذانا، بالتالي، بإحلال الرؤية الكولونيالية البراغماتية، محل الرؤية الإستشراقية الإستيهامية.

لم ينزعج كثير من الفرنسيين حين نصَّب نابليون الثالث نفسه "أمبراطور العرب والإفرنج "، ولا حين اعتبر الجزائر "مملكته العربية"، وانتدب أهاليها لكي يكونوا " رعاياه".

وعبر السجالات الفرنسية حول مجد فرنسا وحدودها، صار السواد الأعظم من الفرنسيين مقتنعا بأن التوسع الإستعماري على حساب كارْتُوغْرافْيا الدول الهشَّة، ليس معابة لسجلها التنويري، ولا انتقاصا من مأثورها الفلسفي الإنـسي، إنمـا هـو، بخلاف ذلـك، عنوان على عظمتها، ومؤشر على استقرارها السياسي ورفاهها الاقتصادي. وفي هذا الاتجاه نجح جول فيري في أن يجعل من مفردتي "الاستعمار" و"التوسع " نقطتين عريضتين وأثيرتين في برنامجه السياسي. ودعـا نخبة المجتمع الفرنسي وأعيانه وقواه المُؤَثِّرَة، في سائر مناحي الممارسة والفعل والإنتاج، إلى تعضيد " حزبه الكولونيالي "، والانضمام إليه. ولم يكن يَسْتَنْكِف عن التأكيد، في غيرما سياق أو مناسبة، على " أن جميع أجزاء الممتلكات الاستعمارية الفرنسية، بما فيها أصغر الثغور، ينبغي النظر إليها كممتلكات مقدسة".

وحين اتَّجَه غِيُّوم الثاني بألمانيا وجهة كولونيالية، خلافا لسياسة بيسمارك، صارت فكرة الاستعمار، أكثر من أي وقت مضى، رهـان فرنسا الجيو -استراتيجي لممانعة المد البانجرماني الجرار. لكن في المقابل، شرع الفاعلون السياسيون الفرنسيون يحرصون على تشذيب فكرة الاستعمار، وتَخْلِيَتها من حمولتها الغازيةو المُقْتَرِنَة باجتثات ثقافات وهويات الشعوب المُسْتَعْمَرَة، (بنصب الميم). وتبعا لذلك، تطور الوعي الاستعماري الفرنسي في اتجاه الاستعاضة بسياسة الحماية عن سياسة الغزو المباشر، وببرتوكول أوربة المجتمع المغربي وتمدينه عن طريق سياسة الاستعمار. وفي ظل هذا التوجه "الجديد" اضطلع ليوطي بسياسته " الحمائية " بالمغرب، مازجاً بين النزوع إلى "تحديث " المغرب والمحافظة على غوره الثقافي، وهويته التاريخية. ولم تكن هذه المهمة بالأمر الميسور.على أن " المغرب الفرنسي قد اعتبر حينئذ مأثرة كبرى في سبيل تدشين مجد فرنسا ".كما اعتبر ورشا هائلا لتجريب سياسة كولونيالية غير مطروقة ولا مسبوقة وقعها ليوطي.

لا شك أن الماريشال شقّ الطرق، وأنشأ مراكز التلغراف، والأبناك، ومراكز التجارة، والمحاكم والمدارس، والمشافي، والموانئ، إلا أن هذه المؤسسات المُوَجَّهَة في مجملها للمُعَمِّرين والأجانب، لم تُساهِم في خلق وعي حداثي عند الأهالي بل اَستكرهت على ثوابت غريبة عن مَحاضِنِها الأصلية، وتلقاها السواد الأعظم من المغاربة كما يتلقون ضيفا مزعجا غريبا عن مراتعهم الأليفة.

كان من بين مهام ليوطي، مهمة لا مهرب منها في نظره، وهي ترويض الروح المغربية المتأبية، والمنذورة للانعتاق.

لم يكن الماريشال لويس هيبرت غونزالف ليوطي، أحد صناع كارتوغرافيا التوسع الاستعماري الفرنسي فحسب، بل تحول مع إطلالات القرن العشرين إلى أُقْنُوم من أقانيم الفكر الكولونيالي بوجه عام. ولئن استطاع باستراتيجيته الاستعمارية أن "يترك بصمة بليغة في كيان الأمبراطورية الشريفة" على حد قول لويس بارتو، فإنه تمكن في ذات الآن من تدشين خطوط السير التي تَعقَّبَها كل من خلفه على كرسي الإقامة العامة في المغرب.

تسلم ليوطي مقاليد إدارة سلطة الحماية، ابتداء من 15 مايو 1912، أي غداة ما عرف " بأحداث فاس". وأوكلَت له مهمة اسْتِتْباب الأمن، واقتلاع شَأْفَة الفتنة في "المناطق المغربية المُتسيبة". وفي اليوم الرابع عشر من يوليوز من ذات السنة، أي بعيد انصرام أسابيع قليلة على توقيع معاهدة الحماية، كتب الماريشال مَزْهُواً بِبَسْطَة الحُكم التي قيضت له: "اليوم، جمعتُ الضباط والموظفين الفرنسيين، وأعيان الأهالي وقوادهم للاحتفاء بذكرى العيد الوطني الأولى، في ظل سلطة الحماية". ولحظتها، لم يُخْفِ ليوطي فرحته المزدوجة : بتباشير العيد الوطني من جهة، وبعودة عساكر الجنرال غورو، التي "دحرت قوى الفتنة "، من جهة أخرى. كما اعْتَدَّ حينها" بحضور ممثل السلطة الشريفة، وزعماء القبائل التي كانت تناوشه قبل أسابيع بفاس "، واعتبرهم وجودهم إلى جانبه عنوانا على مباركة مؤسسة الحماية.

كان لسان المُقِيم العام يَصْدَع بعظمة فرنسا كقاطرة للتَّمْدِين، ويشي بدورها الحضاري الرائد، لكن فرنسا العميقة كانت في المقابل تتخبَّط في أزمة سياسية وأنطولوجية وإثيقية وتاريخية مُعْتاصَة، وكانت تسعى جاهدة أن تلفي في سياسة التوسع الإمبريالي، مصدرا من مصادر بعث " المثال الفرنسي". وبالرغم من تَوْقِه إلى إحياء أمجاد الجمهورية، لم يكن بمستطاع ليوطي أن يمحو من صفحة وعيه تداعيات ماض قريب مُثْخَن بالخيبات والنَّكَسَات والهزائم، من قبيل هزيمة فرنسا أمام ألمانيا، وفقدانها للألزاس واللورين، يُضاف إلى ذلك ما ساقت اليه قضية دريفوس من نقد لنظام الدولة الليبرالية، وتقويض لأكسْيُولوجْيا الحق والعدالة، هذا فضلا عن مُتَعَلِّقات قضية باناما، وارتكاسات ثورة 1848، وسائر الرَّجّات السياسية المزلزلة التي "لم تبق من الجمهورية غير الاسم". لهذا، ففي المستعمرات سَيُخَيَّل لليوطي أنه بحق إزاء الشرط الأنطولوجي المناسب، لتحقيق حلم موريس باريس في " إعادة بعث " فرنسا، وإحياء أوديسا الأنوار. وفي الأطراف التابعة سيحاول أن يقبض على كيمياء القوة التي تصنع نهضة فرنسا، وفي جغرافياتها سيعثر على مُقَدِّرات النهوض الاقتصادي المأمول. وعليه، فحين سيندلع أُوَارّ الحرب الكونية الأولى سنة 1914، ستساهم المستعمرات، والمغرب في مقدمتها، "في توفير شروط الدفاع الوطني بتمكين المتروبول من الجنود والعمال، ومن ذخيرة وعتاد معتبرين".

لبسط يده على الجغرافيا، كان ليوطي مُشْبَعاً، أيضا، بِعبَر التاريخ وقوانينه ونواميسه. وترتيباً على ذلك، كان يعلم أنه ابتداء من نهاية القرن التاسع عشر فَقَدَ المغرب ثقله الحضاري، وأَلَقَه

التاريخي. وإلى حدود سنة 1860 كان وَضْع المغرب السوسيو اقتصادي لا ينأى كثيرا عن وضع بلدان كان لها سلطان وصولة وتَنَفُّذ، مثل روسيا واليابان، ومن لَفَّ لفهما. لكنه، ما لبث، بعد ذلك، أن تقهقر بصورة مذهلة. ومنذ سنة 1880 لم يعد للدولة المغربية وجود، كما يقول عبد الله العروي. اذ فقد المغرب الوشيجة التي تشدّه إلى عظمة ماضيه، وإلى أسباب تفوقه الحضاري. فعامت الدولة في العطالة السياسية، واستغرقت الأزمـة سائر مناحي المجتمع وقـواه الفاعلة. وكانت خيبة المغاربة مريرة أمام عجز الدولة عن صد الإسبان عن اقتحام حدودها الترابية، وتغلغلهم الواسع في جيوب الصحراء الغربية، وعجز السلطة المركزية عن حماية النفوس والحيوات والخيرات والمقدرات. إلى درجة أن " بلاد المخزن، كما يلاحظ، شارل دو فوكو باتت منطقة كئيبة يفرض فيها على الشعب أن ينفق الغالي والنفيس من أجل حياة آمنة لا توفرها له.. كما تبسط فيها السلطة يدها على خيرات الناس، ولا توفر الحماية لأحد". مما تفشت معه مظاهر الفساد والفوضى والعنف، فانقسمت السلطة على نفسها، وفقدت مشروعيتها وتنفذها على المجال الجغرافي والترابي. وزادت الأوبئة والأزمات ومظاهر الجور والغلبة والقلاقل والمجاعات والجوائح من غُمَّة المغاربة. وقُصارى ما كانوا "يلتمسونه في تلك الظروف العصيبة هو الحماية ". لأنه من غير حماية خارجية ستغرق البلاد في الفوضى والانقسام، وسيلتهم المغاربة بعضهم بعضا. وإذا لم يكن المغاربة معنيين في الصدارة بقيم الحضارة الغربية وقوانين التحديث، فهم في أسوأ الأحوال بمسيس الحاجة إلى ما توفره لهم من أسباب الحماية الشاملة. وسفينة ليوطي التي رست على الشطوط "جاءت لهذا المسعى". يقول ليوطي وهو يتحدث عن الحالة المغربية غداة الحماية :

" وجدنا دولة وشعبا...غارقين في الفوضى، فوضى حديثة نسبيا، إلا أنها سياسية أكثر منها اجتماعية "، وتمـس فاعلية المخزن في إدارة الـصراع، وتدبير الأزمات، وبناء دولة النظام وقوة الحق والقانون.

لهذا، كان من بين مهام ليوطي، مهمة لا مهرب منها في نظره، وهي ترويض "الروح المغربية" المتأبية، والمنذورة للانعتاق. وهذا ما كان يقضي بضرورة إعادة تقوية السلطة المركزية، ضدا على جيوب الفتنة الداخلية من جهة، وضـدّاً على الأطماع الخارجية، من جهة أخرى. وفي هذه المهمة الكولونيالية الدموية التي حاولت أن تَتَدَثَّر بغُلالات رومانسية، كانت التَّرْنيمَة التي لا تفارق لسان الماريشال، ولا وجدانه، هي عبارة

إن الحداثة في مَلْمَحِها المُؤَسَّسِيّ، السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وُضِعَتْ على مقاس أفراد أحرار يَعُونَ مواطنتهم، وينتمون إلى مجتمع مدني مُنَظَّم يأتمر بما يقضي به القانون، ويحتكمون إلى علاقات عقلانية وروابط مَناطُها الانتماء الموضوعي إلى الوطن. أما ما أنشأته الإقامة العامة من مؤسسات عمومية عصرية، فقد ظل جُماع أبنية ومُنشآت غُفلا من كل مفعول تحديثي حقيقي.

فكتور هوغو الشهيرة التي يقول فيها :

" إن الله منح إفريقيا لأوروبـا. فخذوها أيها الأوروبيون. وحلوا مشاكلكم الاجتماعية، وحولوا بروليتاريتكم الى طبقات مالكة ".

مع انصرام القرن التاسع عشر، أضحت المسألة الكولونيالية جزءاً أثيراً من الجدل العمومي والنقاش الإستراتيجي الفرنسي. وبالرغم من انزعاج البعض من عَبْء السياسة الاستعمارية على اقتصاد الجمهورية، فإن معظم العائلات الإيديولوجية، والتشكيلات الاجتماعية الحية، في فرنسا، لم تخف دعمها للمشروع التوسعي. بل ألْفَى فيه الكثيرون استحقاقا سياسيا يؤهل فرنسا إلى تصَدُّر الكتلة الأمبريالية العالمية. وقد انخرط ليوطي في هذا النقاش الإيديولوجي على نحو باكر. حيث دبَّجَ مقالة مهمة بهذا الشأن، نشرها "بمجلة العالمين"، تحت عنوان " الدور الكولونيالي للجيش ".

يؤكد ليوطي في هذه المقالة، أن الجيش ليس مجرد قوة عسكرية تصدُّ غيلة العدو، وتحمي حدود البلاد وساكنتها ومقدراتها. كما أن الجيش لا يكتفي، في نظره، باستئناف الممارسة السياسية بـأدوات عسكرية، على حد تعبير كلوزفيتش الشهير، بل إن الجيش يصنع السياسة أيضا، ويُسْهِم بحصة وافرة في ترسيخ المواضعات، وتمكين عمل المؤسسات. يقول ليوطي : "لا يتمثل الاستعمار العسكري في العمليات العسكرية، بل إنه عبارة عن تنظيم يمضي قُدُما". من ثمة فعمل الجيش الكولونيالي لا يتوقف، في تصوره، عند التصدي لقوى التمرد، إنما ينبغي أن يضع استتباب السلم في أولى أولوياته، " وبقدر ما يستتب السلم تسترزع الأراضي، ويعاد فتح الأسواق، وتسلس قياد التجارة، وتنطلق حركتها، مما يجعل دور العسكري يَرْتَدّ بعد ذلك إلى المصاف الثاني، ليبدأ دور السياسي والإداري المتصرف". لهذا، حين عُيِّنَ ليوطي مقيما عاما بالمغرب، لم يتردد في وضع الممارسة العسكرية والسياسية على صعيد واحد، وفي جعل عمل الجنود والإداريين بمثابة وجهين لعملة واحـدة. وحرص ليوطي على أن تكون خصيصته المائزة هي الجمع بين ما تفرق في سواه، نقصد الجمع بين العسكري والسياسي. إذ كتب يقول سنة 1921 : "ليس هناك سياستان للأهالي، سياسة عسكرية وسياسة مدنية : ليس ثمة غير سياسة واحدة ". وخلافا لتجربته الكولونيالية في الجزائر، حرص ليوطي أن يجعل من الرقابة العسكرية، والإدارة المدنية مُفْرِدَتَيْ معجمه السياسي الاستعماري بالمغرب، ومن الجنرال والسلطان، أو من أجهزة الإقامة ودواليب المخزن قطبيها الفاعلين.

استند ليوطي في جزء غير يسير من بروتوكوله الكولونيالي بالمغرب، على سياسة الماريشال غاليني في طونكان ومدغشقر؛ وهي سياسة يتلبس فيها العمل العسكري لبوس الحضور المـدني البناء. ويقدم ليوطي في كتابه " في جنوب مدغشقر " ملامح عريضة من سياسة غاليني التوسعية، ويشدد في غير ما مقام على أن الاستعمار لا ينبغي أن يُخْتَزَلَ في عمليات عسكرية مناطُها التوسُّع والتغلغل والاستيطان فحسب، إنما يتعين أن يضطلع به كاستراتيجة سلمية، وكعمل تنظيمي مدني، وكفعلٍ مأْسَسَة وتحكم إداري.

يلخص ليوطي بروتوكول "أستاذه الكولونيالي " غاليني في الجمع " بين توفير الاستقرار ونجاح التنظيم الإداري، وسلاسة التوغل العسكري ".

وعليه، ففرنسا لم تنضم، في نظره، إلى نادي

الـدول الاستعمارية " ولم تتحول إلى إحدى أضخم الأمبراطوريات الكولونيالية، لكي تجعل من مستعمراتها حقلا للمناورات العسكرية، أو مستوطنات يقيم بها المعمرون، بل لكي تفتح فيها مجالات ينخرط فيها أهالي تلك المستعمرات الشجعان، وتفتح فيها محاضن للنشاط الاقتصادي".

لهذا، تمحورت سياسة ليوطي الاستعمارية، بالمغرب، على ثلاثة أقطاب، ما لبثت أن صارت بمثابة أقانيم الكولونيالية الفرنسية، وهي :

ـ الإدارة، وتومئ بالجملة إلى أجهزة الدولة المُعَمِّرة ومؤسساتها.

ـ المُعَمِّر، وينسحب هذا التوصيف على كل الأجانب الذين يستوطنون المستعمرات ويشرفون على مقدراتها وأهاليها.

ـ الأهـالي، وهم أبناء المستعمرات، براعيهم ورَعِيَّتِهم ورعَاعِهم.

ونجاح الاستعمار يتمثل في قدرته على التوليف بين هذه الأقانيم الثلاثة، وليس في ظَفَرِه بمستوطنات جديدة، أو في قدرته على التوغل والتوسع والتغلل. والمملكة المغربية، بانكماشها السياسي، وبتفشي قلاقلها وتصدعاتها الجوانية، وبانجذابها إلى زمن الماضي، هي الحقل الكولونيالي الأنسب، في نظر ليوطي، لهذه الثالوث.

اقتفى ليوطي آثار الجنرال غالييني Gallieni في مسعاه لجعل الحملة الكولونيالية حملة عَصْرَنَة وهَنْدَسَة مدنية "لمجتمعات الأهالي"، ذلك "لأن الغزو الاستعماري لا معنى له، كما يقول غالييني، إن لم يكن عملا حضارياً، كما أن الانتصار العسكري لا قيمة له، إذا لم يصاحبه، بصورة متزامنة، عمل تنظيمي يتمثل في إنشاء الطرق، ومراكز البريد والاتصال، والأسواق، وما إليها"، على نحو يُتيح للقوة المُسْتَعْمِرَة، أن تتوغل في الخرائط المُسْتَعْمَرة كما تتقدم "بقعة الزيت" على سطح ما. لكن ما اسْتَفْرَغَ جُهد ليوطي، هو محاولة تكميم الأفواه الرافضة، والقضاء على قوى المعارضة في كثير من القبائل، خصوصا في ما عُرِفَ "بالمغرب غير النافع". لا شك أن الماريشال شقّ الطرق، وأنشأ مراكز التلغراف، والأبناك، ومراكز التجارة، والمحاكم والمدارس، والمشافي، والموانئ، إلا أن هذه المؤسسات المُوَجَّهَة في مجملها للمُعَمِّرين والأجانب، لم تُساهِم في خلق وعي حداثي عند "الأهالي" بل استكرهت على ثوابت "غريبة" عن مَحاضِنها الأصلية، وتلقاها السواد الأعظم من المغاربة كما يتلقون ضيفا مزعجا غريبا عن مراتعهم الأليفة.

إن الحداثة في مَلْمَحِها المُـؤَسَّـسي، السياسي

والتَّراكُب، الذي ما زلنا نعيش تحت مفعوله، هو على نحو من الأنحاء وريث مغرب ليوطي. إنه ما زال يخلق فينا ضربا من التوليف المصطنع بين براديغمين مُتَنابِذَيْن يطلق عليه شايغان اسم التصفيح أو التلبيس le placage، وهو عملية غالبا ما لا تكون واعية، وعن طريقها يجري الربط بين عالمين نائِيَيْن عن بعضهما، بغية استدماجهما في كل معرفي مُتَّسِق.

والاجتماعي والاقتصادي، وُضِعَتْ على مقاس أفـراد أحـرار يَعُونَ مواطنتهم، وينتمون إلى مجتمع مدني مُنَظَّم يأتمر بما يقضي به القانون، ويحتكمون إلى علاقات عقلانية وروابط مَناطُها الانتماء الموضوعي إلى الوطن. أما ما أنشأته الإقامة العامة من مؤسسات عمومية عصرية، فقد ظل جُماع أبنية ومُنشآت غُفل من كل مفعول تحديثي حقيقي. كما أن ليوطي بمنزعه الرومانسي الأرستقراطي لم يكن بدوره يحمل فهما حداثيا للحداثة، بل كان أميل إلى القدامة وإلى عالمها الماضوي المحافظ. لهذا، لم يجد حرجاً في تعزيز الطقوس السلطانية وتقنينها في صورة برتوكولات شريفة. وعبر سياسته الدينية لم يحكم قبضته على المغرب فحسب، بل ساهم بقدر وافر في "مغربة الإسلام"، والحيلولة دون تسلل التأثير الديني المشرقي، فعزز دور الكتاتيب القرآنية، والمـدارس الدينية، والزوايا والمرابط التَّعَبُّدِيَة، وحافظ على ما وجده لدى المغاربة من أعـراف وعوائد مكرسة: فمنع الإفطار في الأماكن العمومية خلال شهر رمضان، ولم يبح بيع الخمور للمسلمين، ونظم رحلات الحج. وهذا ما أفضى إلى خلق بنية مركبة في المجتمع المغربي، يتعالق فيها التقليدي والعصري بضرب من الفِصام الاجتماعي، وقد استمرت هذه البنية السيكولوجية المركبة بعد الاستقلال، ولربما إلى الآن، وخلقت ما يسميه درويش شايغان "نظرة معطوبة" un regard mutilé لكل من الحداثة والتقليد.

إن تحولات الحداثة هي تحولات براديغماتية مفصلية، خلخلت الأنطولوجيات التقليدية، وأفضت إلى "تحويل نظرة الإنسان من الأعلى إلى الأسفل.. ونزعت عن هذه النظرة ملمحها السِّحْريّ"، أما الحضارات التقليدانية التي أدركتها الحداثة، اسْتِكْراهاً، فإنها لم تستطع أن تُساوِقَ دينامية التقويض الحداثية الشاملة، وأوقعتها آليات الممانعة في ضرب من "البين بين"، فلا هي في العير ولا هي في النفير، إنها تقتات، كما يقول شايغان، على ثقافة ما قبل غاليلية، لكنها تعيش في عالم ما بعد هيجلي، "وبين الإثنين نجد ثَلْماً وسيعا يتعين سَدُّه على نحو من الأنحاء، وهذا الثلم هو ما يخلق تمَزُّقاً في الوعي". والتَّراكُب، الذي ما زلنا نعيش تحت مفعوله، هو على نحو من الأنحاء وريث "مغرب ليوطي". إنه ما زال يخلق فينا ضربا من التوليف المصطنع بين "براديغمين مُتَنابِذَيْن" يطلق عليه شايغان اسم التصفيح أو التلبيس le placage، وهو "عملية غالبا ما لا تكون واعية، وعن طريقها يجري الربط بين عالمين نائِيَيْن عن بعضهما، بغية استدماجهما في كل معرفي مُتَّسِق".

هوامش

- Abderrahman Slaoui, « Un Maroc de l'Ame », in Un Peintre à Tanger en 1900, Mohammed Ben Ali R'Bati, par Daniel Rondeau, Nicole de Ponctcharra, Malika Editions, 2000, pp15-16.
- G.W.F. Hegel, la Raison dans l'Histoire, introduction à la philosophie de l'Histoire tr.fr kostas Papaionnau, éd 10/18/, 1965, p 246.
- Ibid.
- Ibid.
- Ibid.
- opcit, p 247.
- أحمد الكردودي: "التحفة السنية للحضرة الحسنية بالمملكة الأسبنيولية"، ذكره عبد المجيد القدوري، سفراء مغاربة في أروبا، 1610-1922م في الوعي بالتفاوت، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1995، ص 28.
- نفسه.
- خالد الناصري، الاستقصا لأخبار المغرب الأقصى"، ج 9، دار الكتاب، البيضاء، 1956، ص 101.
-Cité par Guillaume Jobin, Lyautey le Résident, le Maroc n'est qu'une province de mon rêve, Magellan et cie, casa expresseditions, 2014, p 36.
- Louis Barthou, la Bataille du Maroc, éd Honoré Champion, 1919, p 24.
- cité opcit, p 18.
- Charles de Foucauld, Reconnaissance du Maroc, 1883,-1884, éd l'Harmattan, p 80.
- Cité par G. Jobin, opcit, p 36.
- Victor Hugo, Actes et Paroles, cité par J.Marie Seillon, Aux Sources du roman colonial (1863-1914), l'Afrique à la fin du XIX siècle, éd Karthala, 2006, p 14.
- Lyautey, du Rôle colonial de l'Armée, éd Armand colin, 1900.
- Opcit, p 6.
- Opcit, p 17.
- Cité par M. Cattenoz, in Introduction à la connaissance du Maroc, Nouvelle édition, Dar Al Amane, 2013, p 349.
- Colonel Lyautey, Dans le sud de Madagascar, Henri Charles Lavanzelli, p 6.
- Lyautey, Paroles d'action, p 11.
- André Mourois, Lyautey, Paris, 1934, p 48.
- D. Shayegan, le regard mutilé : schizophrénie culturelle, éd. De l'Aube, 2003,

p 53.

- Daryush Shayegan « Iran, Islam et Modernité », Entretien, avec Ramin Jahanbegloo, in Esprit, n° 157, 1989, p 106.

- D. Shayegan, Schizophrénie culturelle : les sociétés islamiques face à la modernité, éd Albin Michel, 2008, p 121.



ملف العدد

أية حداثة، وكيف!؟

موليم لعروسي

مايسمى بالتحديث، والذي تسمي به الشعوب نفسها حديثة، ماهو في الواقع إلا نتيجة للحداثة. فبفضل الحداثة كنظام حياة، وحكم سياسي، تفتقت الأفكار والإبداعات البشرية لتصل إلى ما وصلت إليه اليوم. ففي زمن الحداثة استقل الفرد بذاته، واستطاع أن يبدع بدون حدود ولا قيود، إلا قيوده النفسية والعاطفية، التي لادخل للغير فيها. فالتطور الصناعي، والتكنولوجي، وما رافقه من تطور في نظم العيش والتدبير، والطب والصيدلة، بل وحتى الإبداع من شعر ورسم وموسيقى ومسرح، ما كان ليتطور لو لم تسمح الحداثة بحرية الفرد في اكتساح العالم على أساس أنه هو سيده، وأنه من الممكن أن يصل إلى ما كانت تعجز عنه الشعوب قبله.

من الأكيد أن لكل هذا جذور في الماضي البعيد والقريب بالنسبة للإنسانية عامة، وبالنسبة للغرب خاصة، على أساس أن ذلك حدث على أرضه وداخل حضارته.

إذا كانت القانون (السَّنَن) الذي بمقتضاه تَمّ تَشْيِيد الحداثة على أرض الغرب قد عُبِّرَ عنه أولا في قولة ديكارت الشهيرة "أنا أفكر إذن أنا موجود" (1) (Je pense donc je suis)، فإن لهذا القانون (السَّنَن) أصولا وجذورا توجد في عصر النهضة، وربما قبل ذلك. ففي قولة ديكارت تحققت الفردية (L'individualité)، بمعنى أن الإنسان بما هو حيوان، متقدم نسبيا عن باقي الحيوانات، وعى ذاته بمفرده دونما تدخل لقوى خارج تلك الذات. فهو شكَّ وفكر ونفى العالم من حوله، قبل أن يكتشف لوحده أنه موجود بفضل تفكيره وليس بفضل أحد خارج عن جسده. هذا الموقف جعل الإنسان (روني ديكارت هنا) بدون تراث فكري، أي أنه قذف بنفسه في نوع من اليُتْم الفكري. لم يكتشف نفسه بفضل ما تعلمه من أسلافه، بل على العكس من ذلك، تعلمه وتوصل إليه بفضل نفي كل المعرفة التي ورثها عن الذين سبقوه. هذا النفي هو بمثابة إعدام للعالم ولو لبرهة، حتى يتمكن العقل من وعي ذاته بنفسه دونما تدخل خارجي.

هذا الوعي، وحالة اليتم المعرفي هاته، جعلا الفكر يقف في لحظة محددة لها ماقبلها ومابعدها. أي لحظة من تلك اللحظات التي نسميها لحظة التأسيس، أي أن الفكر وقف في مايشبه القطيعة. والوقوف على حافة هذه اللحظة جعلت الفكر يعي الزمن كماض وحاضر ومستقبل. أي أن فكرة التقدم (Progrès) وجدت نفسها قائمة الذات. بمعنى آخر، خرج الفكر من الزمن الدائري ليدخل في الزمن الخطي، أو الزمن الأفقي. والزمن الأفقي هو أساس الوعي بالتقدم. فعوض الزمن اللاهوتي الذي يتأسس على دائرة

الإحساس بالوجود في مكان ما من العالم، والوعي بأن الكون منفتح لا نهائي، حرَّرا الإنسان من الدائرة المنغلقة التي تقدم له المستقبل في الماضي

مغلقة صاعدة يدور فيها الكون إلى مالانهاية بين الخلق والعيش فوق الأرض، ثم الالتحاق بالأصل أي الحياة الآخرة التي انطلق منها، دَخَل الإنسان في الزمن الأفقي. وطبيعة الزمن الأفقي أن بدايته غير مُحَدَّدَة ونهايته غير مضمونة. فلا نحن نعرف بداية تاريخ البشرية، ولا نحن نعرف إلى أين نحن سائرون، وفي كلتا الحالتين فنحن مجبرون على البحث والابتكار، والعمل ضد المجهول الآتي.

كان زمن اللاهوت يضمن الحياة الآخرة لمن خضع وتَعبَّد وتفانى في ذلك. لكن العِلْم الحديث لايضمن إلا الحياة الدنيا المباشرة الآنية، ولمن أراد التشبث بالحياة الأخرى فله ذلك دون تدخل من أحد.

أصبح البحث في الماضي علما قائم الذات، مُتَفَرِّعاً إلى فروع كثيرة (التاريخ، البيولوجيا، الباليونطولوجيا، الأركيولوجيا، علم الفضاء، الإثنولوجيا، الأنتربولوجيا...)، وأصبح دو رالعلم هو إسعاد البشر وإطالة حياتهم على الأرض بأقل ما يمكن من الألم. لم يبق لِلسِّحر وعلم الغيب والكيمياء القديمة، أي دور يذكر اللهم عند الشعوب التي لم تلتحق بركب الحداثة وبقيت مرتبطة بالزمن الدائري تنتظر خلاصها من خارج

ذاتها وواقعها.

لكن فكرة التقدم (Progrès)، ليست نتيجة فقط لـ "أنا أفكر إذن أنا موجود" والوعي بالذات، بل إنها تجد لها جذوراً في عصر النهضة، بل وربما ماقبل ذلك. في هذه الفترة بالذات ودونما البحث عن الأسباب المادية التي نَتَجَتْ عنها الأفكار أو الصور، نتوقف عند بعض الميادين التي بلورت قبل غيرها، وبشكل جلي، فكرة التقدم هاته. كان الزمن الدائري يطغى على الدين والفلك والعلم والمعمار والموسيقى، وغيرها من المُمارسات البشرية، سواء عند المسلمين أو النصارى أو البوذيين، أو غيرهم من الأقـوام والأجناس، وخصوصا تلك التي خَلَّفت وثائق ونصوصا سمحت للعلم بالتعرف إليها. لكن الحضارة التي كانت قريبة من المنطقة التي سوف ينشأ فيها الوعي بالتقدم هي الحضارة العربية والإسلامية. وهكذا عندما انهزمت بيزنطة، أو انسحبت من أسطمبول لأنها كانت تعرف أو تريد أن تُرَكِّز كل مجهوداتها حول مَقَرّ الكنيسة الكاثوليكية بروما وأوروبا الغربية، حملت معها كل ما توقَّف عنده العرب/المسلمون من علوم واختراعات وصنائع واكتشافات. سوف تنتقل المياكانيكا بالأساس وعلوم الطب والفلك والحساب والعمارة وتدبير التجارة والرسم (التصوير).

وعوض أن تحد روما (مؤسستا الدين والسياسة)، وخصوصا بفلورنسا من حرية المصورين، استعملتهم الكنيسة في الدعاية للدين المسيحي، كما طورته وحورته رومـا. فعوض أن تبقى المواضيع الفنية، كما كان عليه الحال ببيزنطة، دينية محضة طلبت الكنيسة من رسامها الرسمي سيمابو (Cimabue)، أن يرسم المسيح بشكل يجعله يبدو إنسانا حقيقيا، أي واقعيا(2). كانت الكنيسة تريد التأثير على العامة وتجعلهم

يتضامنون مع المسيح ويبذلون ما في وسعهم للتقرب إلى القساوسة، وبدل العطاءات والهدايا. هذا المنحى الشِّبه/ واقعي جعل أحد تلامذة سيمابو النجباء يذهب بعيدا في إضفاء طابع الواقعية على الشخصيات المقدسة فكان أن رسم قديسا يمشي على الأرض وبجانبه مجموعة خرفان كَلْبٌ يَسْعَى. وكان من اللازم، وحتى يقترب الرسم من الواقع أكثر، أن يؤثث الفنان الفضاء بأشجار وبنايات...(3). لم يكن الأمر يتعلق ببداية نزع القدسية عن رجال الدين والأخبار، بل وحتى المسيح نفسه فقط، وإنما حولت هذه اللوحة البصر الإنساني من النظر إلى الأعلى إلى النظر إلى الأفق. بدت أقدام الكلب والخرفان والقديس تطأ كلها أديم الأرض، وتؤثث الأفق، وبدل إرغام وتوجيه عين المتلقي إلى النظر إلى السماء، توجه البصر إلى الأفق البعيد، رابطا الفضاء(الفيزيقي) بالزمن (الأرضي) في لقطة واحدة. كما تمركز النظر في نقطة أساسية، حيث يوجد القديس ومن يحيط به، وكانت هذه النقطة هي الحاضر. أي النقطة الصفر التي ينطلق منها الزمن فيعود إما إلى الورا ء، أو يسير إلى الأمام. من هنا انبثقت فكرة المنظور (Persepective) في الرسم، ثم تبناها بعد ذلك المعمار، ثم الفيزياء بعد ذلك وعلم الفلك. وبدأ التفكير في الكون على أساس أنه عالم مفتوح لانهائي عوض فكرة العالم المغلق، منذ عصر الإغريق، بل قبله بكثير، أي برزت فكرة الكون عوض العالم.

نشأة فكرة الكون المُنْفَتِح، عوض الكون المُنْغَلِق، وإذن فكرة التقدم، كما سلف سوف تُؤَثِّرُ على المعمار وتنظيم المدن، والملاحة البحرية، ووضع خرائط العالم الجديد، وانتشار العسكر، وغزو العالم. الإحساس بالوجود في مكان ما من العالم، والوعي بأن الكون مُنْفَتِح لانهائي، حرَّرا الإنسان من الدائرة المُنْغَلِقَة التي تُقَدِّم له مُستقبلَه في ماضيه(4). وهذا هو الزمن الديني. أي أن المخيال الديني يجعل المُتَدَيِّنَ يعرف، عند نشأته وبشكل مسبق، أين سيذهب عند نهاية حياته، بل وأن الروايات التي تعتمد تفسيراً خاصا للدين، تحكي له أن كل شيء دُوِّنَ سلفا في اللوح المحفوظ وقُدِّرَ، ولذا، لاداعِيَ للبحث، يكفي أن نتهَجَّى اللوح المحفوظ، إن حالَفَنا الحظ وصادفناه في يوم ما، فقد نُدْرِك هذا الغيب.

رأينا إذن أن "أنا أفكر إذن أنا موجود"، لم تنزل من السماء، ولا هي رجم من الغيب، أو عمل من فعل ساحر، إنما هي نتيجة صيرورة تاريخية بدأت مع تَبَوُّء أوروبا المسيحية صدارة حوض البحر الأبيض المتوسط، وسيطرتها على البحر قبل البر، ثم تحرير الزمن من الدوران اللانهائي في الشبيه (le même) والمثيل. أي إعادة إنتاج الماضي بدون توقف. تحرير الذات جعلها لاتعترف بشيء آخر غير قدرتها هي على الخلق والإبداع.

"أنا أفكر إذن أنا موجود"، تعني أن للعقل وحده سلطة التمييز والتفكير، وهو أعلى من كل الكائنات. وبما أن لكل فرد عقله الخاص به فإنه بإمكانه التفكير وبذلك التَمَيُّز عن باقي الكائنات، بل هو سيدها على الإطلاق، وهو بهذا

فكرة التقدم، كما سلف سوف تُؤَثِّرُ على المعمار وتنظيم المدن، والملاحة البحرية، ووضع خرائط العالم الجديد، وانتشار العسكر، وغزو العالم.

كان علماء المغرب، واعتقادا منهم أنهم يحافظون على عقيدة المغاربة، وظنا منهم أن المغرب بلد قوي عسكريا وأن الجهاد لازال الوسيلة الأنجع في الدفاع عن حوزة الوطن، يرفضون حتى الأدوات التقنية والنفعية الآتية من خارج دار الإسلام.

سيد العالم. لذا لايمكن لأي كان، حتى ولو كان إنسانا، أن يستعبد إنسانا آخر. هذا ما سوف يحدده جان جاك روسو (J.J.Rousseau) في كتابه الذي لايبلى: "خطاب في أصل التفاوت بين البشر"(5)، الذي هو في الحقيقة بحث دقيق، على خطى ديكارت، في كيف نتعلَّم الخضوع بالتربية والثقافة، وأن علينا أن نقوم بنوع من مسح الطاولة حتى نتحرر من العبودية التي نظن أنها فطرية، أو طبيعية. وأن الإنسان، في حال العودة إلى أعماقه، يصبح فردا واعيا بفرديته individualité(6). ومعنى الفردية هي أن لايبقى الإنسان الفرد تحت سلطة العائلة أو القبيلة أو السلطة الدينية أو السياسية. ومعناه على المستوى السياسي قلب نظام السلطة من الهرمية إلى الأفقية، أي أن الأفراد الذين سوف يُؤَسِّسُون حياتهم المجتمعية على أسس جديدة، أساسها التعاقد فيما بينهم على طريقة تسيير شؤؤنهم، سوف يُفَوِّضُون لأحدهم القيام بهذه المهمة، وهذا التفويض لايعني التحكم في رقابهم، بل هو تفويض تعاقدي على أساس برنامج مُحَدَّد في الزمان والمكان. هذا معناه أن الفرد هو أساس الدولة. والدولة تحترم جميع الأفراد في معتقداتهم وآرائهم، حتى وإن كانت مخالفة للجماعة. لذا أصبح الفرد حُرّاً في التعبير، يُعَبِّرعن رأيه ومخترعاته دونما خوف من الملاحقة أو العقاب، إن كانت ابتداعاته مخالفة لإحدى المؤسسات (الدين، السياسة، القبيلة).

إذن لايتعلق الأمر، في الحداثة، بالاختراعات (التي هي تحديث البنيات)، بل إن الاختراعات هي نتيجة التخلص من السلطات الخارجة عن الذات. لكن، وعند الشعوب الأخرى التي لازالت متخلفة، عن ركب العصر، تستبطن الذات الخوف بشكل لاشعوري، بحيث يصبح الإنسان الفرد يمتنع تلقائيا، ودون وعي منه عن الإتيان بالجديد، حتى لايجد نفسه خارج الجماعة، ومُعَرَّضاً بذلك للعقاب، أوالتأنيب، أوالتأذيب.

أساس الحداثة هي الحرية

هل كان للمغرب نصيب من الحداثة؟ هل أصابته الحداثة، أم ركب ركبها وهوالذي كان، ولا زال تفصله عنها بضع كيلومترات فقط؟: مضيق جبل طارق. بل إن الحداثة نزحت إلى أرضه في بدايات النهضة الأوروبية، وأعني مدينة سبتة التي احتلت في مطلع القرن السادس عشر، ومدينة الجديدة، وغيرهما من المدن التي لازالت البنايات الأوروبية بها شاهدة على حضور هذا الفكر بشتى تجلياته، خصوصا على المستوى المعماري وتنظيم المجال.

كان المغرب ولا زال أقرب البلدان العربية والإفريقية إلى أوروبا من الناحية الجغرافية، لكنه كان في بعض الفترات التاريخية أبعدها عن الحداثة. لماذا أدار إذن وجهه بهذا الشكل لنظام حُكْم كان يمكن أن يساعده على فرض شخصيتهَ علىٍ الغزاة والطامعين في احتلال أرضه؟ هذا

هو السؤال الأساسي الذي بقي محور النقاشات والتحاليل الفكرية المغربية منذ الاستقلال. فهل هو سؤال جديد؟

بالعودة إلى التاريخ، وإلى النصوص التاريخية التي واكبت فترات محاولة التملص من الضغط الأوروبي على المغرب، سوف نلاحظ الدور الخطير الذي قام به الفكر التقليداني الذي يرفض أية صلة بأوروبا المسيحية.

ليس هناك في كتب التاريخ التي يتداولها المغاربة مايفيد أن نقاشا ما حول نظام الحكم بالمغرب وتحويله من نظام تيوقراطي إلى نظام ديمقراطي، أي حداثي كان موجودا. كان الحديث كله يدور حول تحديث الإدارة والجيش والديوانة وبعض البنيات التحية، واقتناء بعض منتجات الصناعة الأوروبية. وكانت كل هذه المبادرات وفق ما وصلنا من الوثائق التاريخية، مصدرها السلطان. احتد النقاش بين المؤسسة الدينية والمؤسسة السياسية حول هذا الموضوع في نهاية القرن الثامن عشر، وعلى امتداد القرن التاسع عشر.

ولكن النصوص الهامشية في تعرضها لبعض القضايا التي كانت تشغل ملوك المغرب آنذاك، كانت تنفلت منها بعض السجالات المتعلقة بالحداثة ونُظُمِها الاجتماعية والقانونية والسياسية والتكنلوجية في نفس الآن. ومن ذلك ماورد على لسان الناصري في كتابه «الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى»، وهو يعرض ما قام به يهود المغرب من الحصول على وضعية مواطنين بدل البقاء رعايا السلطان، وكيف أن الحرية التي تحصلوا عليها، بموجب اتفاق وقع مع دولة النجليز (بريطانيا)، أصبحت تزعج ذوي النفوذ، وأصبحت مصدر قلق. حدث هذا على عهد السلطان محمد بن عبد الرحمن، وخصوصا بعد هزيمة تطوان 1860 ميلادية.

في هذا الباب يتعرض الناصري لمبادئ أساسية هي عماد الحداثة الأوروبية فيقول:

"واعلم أن هذه الحرية التي أحدثها الفرنج في هذه السنين هي من وضع الزنادقة قطعا لأنها تستلزم إسقاط حقوق الله وحقوق الوالدين وحقوق الإنسانية رأسا. أما إسقاطها لحقوق الله فإن الله تعالى أوجب على تارك الصلاة والصوم وعلى شارب الخمر وعلى الزاني طائعا حدودا معلومة، والحرية تقتضي إسقاط ذلك كما لايخفى، وأما إسقاطها لحقوق الوالدين فلإنهم، خذلهم الله، يقولون: إن الولد الحدث إذا وصل إلى سن البلوغ والبنت البكر إذا بلغت سن العشرين مثلا يفعلان بأنفسهما ما شاءا ولا كلامَ للوالدين، فضلا عن الأقارب، فضلا عن الحاكم. ونحن نعلم أن الأب يسخطه ما يرى من ولده أو بنته من الأمور التي تهتك المروءة وتزري بالعِرض، سيما إذا كان من ذوي البيوتات. فارتكاب ذلك على عينه، مع منعه من الكلام، فيه موجب للعقوق ومُسْقِط لحقه من البرور. وأما إسقاطها من الحقوق الإنسانية فإن الله تعالى لما خلق الإنسان كرمه وشرفه بالعقل الذي يَعْقِلُهُ عن الوقوع في الرذائل ويبعثه عن الاتِّصاف بالفضائل وبذلك تميز عما عداه من الحيوان. وضابط الحرية عندهم لايوجب مراعاة هذه الأمور بل يبيح للإنسان أن يتعاطى ما ينفر

هل كان للمغرب نصيب من الحداثة؟ هل أصابته الحداثة، أم ركب ركبها وهوالذي كان، ولا زال تفصله عنها بضع كيلومترات فقط؟

عنه الطبع وتأباه الغريزة الإنسانية من التظاهر بالفحش والزنا، وغير ذلك إن شاء الله، لأنه مالك أمر نفسه فلا يلزم أن يتقيد بقيد ولا فرق بينه وبين البهيمة إلا في شيء واحد هو إعطاء الحق لإنسان آخر مثله فلا يجوز له أن يظلمه، وما عدا ذلك فلا سبيل لأحد على إلزامه إياه "(7)

نعرف عبر التاريخ الرسمي للمغرب، أن السلطان سيدي محمد بن الرحمن، كوالده وجده سيدي محمد بن عبدالله، كان قد فطن إلى أن استقلال المغرب عن الدول الأوروبية يقتضي الانخراط في الحداثة على الأقل على مستوى التعليم والبنيات الأساسية للدولة: الإدارة، الجيش، الجمارك. ولكن الفقهاء كانوا يقفون سدا منيعا أمام كل تجديد ويجيشون العامة للنجاح في ذلك.

ويتموقف الناصري هنا مع الفقهاء وليس مع السلطان، حتى وإن كان يصرح بالعكس، إذ لايتوقف خلال كتابه (في هذا الجزء الذي يهمنا هنا)، من التنقيص من مظاهر الحداثة حتى المادية منها. وخصوصا عندما يعرض للموقف الذي عبر عنه السلطان، مكرها تحت ضغط العلماء، والمتعلق بأداتين من أدوات الحداثة إبانها وهما بابور البر (القطار) والتلغراف. عند اعتلاء المولى الحسن بن محمد بن عبد الرحمن المعروف بالحسن الأول العرش:

"وفي هذه المدة وفد على السلطان أيده الله عدة باشادورات للأجناس مثل باشدور الفرنسيس، والأسبنيول، والبرتقال وغيرهم، وتكلم الفرنسيس في شأن بابور البر والتغراف وإجرائهما بالمغرب كما هما بسائر بلاد المعمور، وزعم أن في ذلك نفعا كبيرا للمسلمين والنصارى وهو والله عين الضرر وإنما النصارى جربوا سائر البلاد فأرادوا أن يجربوا هذا القطر السعيد"(8)

كان علماء المغرب، واعتقادا منهم أنهم يحافظون على عقيدة المغاربة، وظنا منهم أن المغرب بلد قوي عسكريا وأن الجهاد لازال الوسيلة الأنجع في الدفاع عن حوزة الوطن، يرفضون حتى الأدوات التقنية والنفعية الآتية من خارج دار الإسلام. مع أنهم كانوا يجهلون كل شيئ عن من يسمونه الكافر النصراني الأوروبي.(9)، كانوا لايفرقون بين الأداة والفلسفة التي أنشأتها (10). لكن وفي المقابل فإننا نعرف اليوم الدور الذي لعبته هاتان الآداتان في توحيد أعظم دولة في العالم اليوم، ألا وهي الولايات المتحدة الأمريكية (11). لاندري ما الذي كانت تبتغيه فرنسا من منح المغرب القطار والتلغراف، أهي محاصرة اسبانيا منافستها في ذلك الوقت، أم التمدد أكثر، انطلاقا من الجزائر المحتلة، ولكن المغرب، وبسبب الموقف المتشدد للعلماء، أخلف موعدا مهما مع التاريخ، ألا وهو الانخراط مبكرا في العهد الصناعي.

اليوم والغرب يتجه إلى مابعد الحداثة على المستوى الفكري والفني والتكنلوجي، ومجتمعنا لا زال يناقش كل هذه الأطروحات التقليدانية التي أنتجها القرن الثامن عشر ببلدنا. لازال الفكر التقليداني متشبثا بالماضي وبالزمن الدائري المُغلق.

إحالات

(1) ترجم العرب هذه العبارة بـ"أنا أفكر إذن أنا موجود"، لكنني أعتبر أن الترجمة الصحيحة قد تكون "أنا أفكر إذن إنِّي"، وذلك لأن الأمر لايتعلق بالكينونة التي عبرت عنها الترجمة بـ"أنا موجود" بل يتعلق بالإِنِّية، أي بالوجود كما حدده هايدغر خصوصا وأن الفيلسوف روني ديكارت(René Descartes) يتحدث هنا عن اكتشاف الفردية المتحققة لوحدها بالتفكير، دونما علاقة مع الغير.

(2) ذلك أن الرسم البيزنطي كان يصور المسيح وأمه مريم العذراء وباقي الأحبار كملائكة بدون علاقة مع واقع المؤمنين. سوف يعمد إذن سيمابو (Cimabue) إلى رسم المسيح في عذاباته وكأنه شخص من العامة نحيفا كأي من الفقراء الجياع.

(3) يتعلق الأمر بالفنان الإيطالي جيوتو (Giotto)، وتعتبر هذه اللوحة هي أم الفن التصويري الإيطالي، بَلْه العالمي، لعصر النهضة وكل الفن الذي سوف ينشأ بأوروبا وأمريكا إلى حدود ظهور التكعيبية والفن التجريدي.

(4) كان من الممكن أن يتوصل العلماء والمصورون العرب/المسلمون إلى مثل هذه الاكتشافات لكن تحجر المؤسسة الدينية ومساندتها من طرف المؤسسة السياسية حالتا دون ذلك.

(5) جان جاك روسو (Jan-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les humains*)، خطاب في أصل وأسس التفاوت بين البشر، (Editions Gallimard/idées, Paris 1965)

(6) يجب التفريق بين الفردية (individualité) والفردانية (individualisme)، الفردانية نزعة تجعل الشخص يهتم فقط بنفسه حتى ولو كان ذلك على حساب الآخرين، بينما الفردية هي الوعي بكون الإنسان فردا متميزا عن كل ماسواه؛ في البيولوجيا كما في الحقوق وأن ليس لأحد الحق في التصرف في حياته أو مصيره إلا بتفويض منه.

(7) الشيخ أبو العباس أحمد بن خالد الناصري، الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، الجزء السابع، الدولة العلوية، القسم الثالث،نشر دار الكتاب، الدار البيضاء، 1956، ص.ص 114-115

(8) الناصري، نفس المرجع ص 162

(9) عند صدور كتابه، مغرب الحسن الثاني (Le Maroc de Hassan II,2005, Casablanca, Maroc/Cap-Rouge Quebec)، وخلال تقديمه ومناقشته بإحدى مكتبات مدينة الدار البيضاء، صرح عبد الله العروي بحقيقية مؤلمة مفادها أن علماء المغرب والذين كانوا يمثلون النخبة الفكرية والثقافية في مغرب ماقبل الاستعمار الفرنسي لم يكونوا يعرفون خريطة المغرب ولا أين توجد الدول التي سوف تستعمرهم. كانوا يشتمون ويسبون عدوا وهميا لم يسبق لهم أن رأوه؛ كانوا يظنون أن أرض المغرب تبدأ من مكان ما بالجنوب وتذهب في خط مستقيم إلى الكعبة بأرض جزيرة العرب، أي أن المحيط الأطلسي والبحر الأبيض المتوسط يوجدان على نفس الخط.

(10) أوافقهم الرأي في ذلك إذ لايمكنك استيراد التقنية دون الفلسفة التي تأسست عليها هذه التقنية، على عكس ما سمي بالسلفية المستنيرة والتي حاولت التفريق بين أواني التقنية ومعانيها، لذا قالت بالاستفادة من تقنية الغرب والحفاظ على شخصيتنا. وهذا هو موقف السلفية الجديدة المتمثلة في الإسلام السياسي الذي يجد أسمى تجلياته في فكر داعش، لكنه يتوفر على عدة أطياف تتبنى نفس التفكير: الرفض القاطع لكل فكر الحداثة في كل تفاصيله.

(11) يكفي أن تشاهد أحد أفلام الويسترن (رعاة البقر) حتى تستنتج أن التلغراف والقطار لعبا دورا مهما في أمن بلاد الولايات المتحدة وتوحيدها رغم شساعتها. فكلما وقع هجوم على السكان في مكان ماقريبا كان أو بعيدا، إلا وبعثوا ببرقية على وجه السرعة إلى مقر العسكر فيسارع الجيش إلى استعمال القطار للوصول في الوقت المناسب. بينما كان المغرب يعيش في نفس الفترة ما يسمى بالسيبة وكان على السلطان التنقل بنفسه على ظهر الحصان ومعه مَحَلَّتُهُ، في أطراف البلاد لقمع التمردات التي كان بعضها مرتبطا بالتدخلات الأجنبية.



ملف العدد

الثقافة المغربية: الحداثة وما بعدها

إدريس كثير

سأقصي من مقاربتي هذه عن الثقافة المغربية، كل المنجز الثقافي المغربي التقليدي، سواء كان فقها أو لاهوتا أو تصوفا أو شعرا أو جنسا آخر من الأجناس الأدبية، بما فيها الفلسفة التقليدية المعاصرة لنا، لسبب وحيد ووجيه، هو أن التقليد لا يمكنه أن يتصالح أو يتلاءم مع التحديث والحداثة، بله ما بعدهما.

كما أنه ليس هناك «حداثة في الدين»، وليس هناك ما بعد حداثة في التصوف، مهما أوّلنا الأكبري أو النفري..أو غيرهما. هذا الجزم والتأكيد، في ترك الجزء التقليدي من الثقافة المغربية، ليس دوغمائية، ولا تهورا، إنما هو وضع حد لتردد يأخذ أحيانا كثيرة صبغة المُراوغة، أو التلفيق.«وضع الحد» هذا هو الفصل والانفصال، أي القطيعة التي يدعو إليها كل حداثي وعقلاني يحترم نفسه ووعده التنويري وما بعده.

الأجناس الأدبية والفكرية المغربية التي حققت هذه القطيعة، ألاحظها استئناسا في : «الآداب الحديثة» و«الأدب النسائي» منه على الخصوص، وفي «السينما المغربية»، و«الفنون التشكيلية»، و«النحت والمعمار المغربيين»، وفي «الديزاين والموضا والطبخ» بالمغرب، وفي الفلسفة والنقد الحداثيين.

أما الحداثة التي ألمسها في هذا المنجز المغربي فهي التحديث وفكره.وأقصد بالتحديث الثورة الصناعية ثم التكنولوجيا ومستواها الرقمي الجديد.لمّا تمّ استبدال قوى الطبيعة بما فيها الإنسان بالآلة، وتمّ تعميم المكننة، على جميع الأصعدة، كان التحديث بما هو تصنيع وتقانة.ولمّا رافق هذا التعميم، الثورة الرقمية، وانتقل الفكر العلمي من التجربة والاختبار، إلى التجريد والافتراض، وصار الاعتماد على الفرد والعقل، كانت الحداثة.التحديث مرحلة تاريخية.أما الحداثة فسمات وخصائص فكرية.

الحداثة، حسب بودلير، هي» البحث عن الشاعرية في المؤقت ووضعهما في الأبدي» أو البحث عن الجمال الزائل والمتحول لإدماجه في سياقات فنية أبدية.وهي فكرة عن الجمال العظيم أو المهيب.إنها موقف من الحاضر واللحظة، قصد العيش فيها كلية وكاملة.والحاضر حين يستغرق الحداثة، يجعلها معيشا يتحرر فيه الفرد من ذاته وضغوطاتها.إنها لحظة إعادة خلق عالم يلائم الفرد والهومو، في قالب فني يهتم بالذات، في حد ذاتها، وبفرديتها (فوكو).

أما الحداثة التي ألمسها في هذا المنجز المغربي فهي التحديث وفكره. وأقصد بالتحديث الثورة الصناعية ثم التكنولوجيا ومستواها الرقمي الجديد.لمّا تمّ استبدال قوى الطبيعة بما فيها الإنسان بالآلة، وتمّ تعميم المكننة، على جميع الأصعدة، كان التحديث بما هو تصنيع وتقانة.ولمّا رافق هذا التعميم، الثورة الرقمية، وانتقل الفكر العلمي من التجربة والاختبار، إلى التجريد والافتراض، وصار الاعتماد على الفرد والعقل، كانت الحداثة

لا مجال هنا، سوى التأكيد على أن الحداثة هي مفهوم للحضارة، منظورا إليها كترياق مضاد للتقليد التليد.

أما سمات الحداثة فهي : التغيّر الذي يجعل من الأزمات قيمة.وهي العقلانية كفكر فردي وجماعي (ديكارت). الحداثة تقدّم، ابتكار، قلق من عدم الاستقرار، من التوتر وعشق للقطائع. إنها باختصار تطابق بين الفكرة التي تحملها أو تتصورها حقبة ما عن نفسها وطموحاتها، وهي تطالب بالجديد المبتكر. الحداثة فنيا هي روح الجميل، سمة الزمان الراهن، المحايث، العرضي، المتحول، المتقطع، المُخاتِل...» إنها - حسب لوك فيري - زمنها وقد أدرك في سياقات فكرية».

الحداثة مشروع يفترض العقل والتقانة، سواء اكتمل هذا المشروع أو لم يكتمل.إنها وليدة الأنوار حين احتل الإنسان مكان القداسات الصنمية. وهي، بالتالي، نقد للتيولوجيا ومعاداتها في التسيير والتدبير والتفكير.»إنها حسب، أندري سبونفيل، مشروع يفرض العقل كمعيار ترانسندنتالي للمجتمع». به نعيش المقدس بوجوه إنسانية».« إن تاريخ الحداثة هو تاريخ انحطاط التقليد» بتعبير لوك فيري.

إذا كانت التقانة الحديثة (التحديث)، قد أخفت عنا طريق الذهاب إلى أسسنا وجذورنا الأونطولوجية، أي إلى الوجود الأصلي والجذري، كما قال فليكس غاتاري، فإن التقليد والتيولوجيا لدينا، قد طمساها وشوهاها، منذ زمان بعيد.

لم نعد نملك في اللغة العربية ما به نشير إلى «أس» الوجود الذي كان يختبئ لدينا في زمان غابر في كلمة « الأيس». لغتنا في علاقتها باللغات الأخرى وفي علاقتها بالأونطوس العظيم تعيش حالة «نزاع» تقترب أن تكون شبيهة بالنزاع الذي سماه ج ف ليوطار «المختلف». وهو لديه : «حالة نزاع بين شخصين أو أكثر لا يمكنها أن تحسم بسبب غياب قاعدة للحكم قابلة للتطبيق على الحجاجين المتنازعين».

«المختلف» و«المهيب»، من المفاهيم الفلسفية الما بعد حداثية.الأول مفهوم إجرائي، يتبدى لنا في اللغة، في ذلك الإحراج بين تسمية الشيء وإدراكه، ثم إضمار القدرة على الفصل فيه، والثاني مفهوم جمالي يتراءى لنا في الإستطيقا، في حدس «وجود شيء ما بجماله، يجعل الباطوس مضطربا أمام جلالته وعظمته».

في نقد الحداثة

ما إن انطلق التحديث والحداثة، وبالكاد خطا خطواتهما، حتى بدأ نقدهما وتفكيك أواصرهما. مطرقة طبيب الحضارة كانت الأقوى والأكثر

الحداثة مشروع يفترض العقل والتقانة، سواء اكتمل هذا المشروع أو لم يكتمل

قساوة. ركّزت في الكشف عن أمراضها وأعطابها على أفول الأصنام في الثقافة عامة وفي الفلسفة على الخصوص. المرض الطفولي للحداثة الغربية يتجلى، حسب نيتشه في المظاهر التالية :

ــ المثالية الرافضة للواقع

ــ التشاؤم الناكر للحياة والتفاؤل

ــ النسبوية التاريخية التي تجمد صيرورة الحياة والوجود في قوانين مفترضة

ــ والعدمية السلبية المتسائلة عن ما الفائدة؟ ما الجدوى؟.

لتجاوز هذه الأمراض والأعطاب يدعو نيتشه إلى:

ــ الوعي بأن الوجود والحياة لا يسيران نحو هدف محتوم.

ــ الموجودات في الوجود يحكمها الانفصال والقطائع، وترابطها لا يمنحها لا المعنى ولا الدلالة.

ــ الوعيُ بأن ما اعْتُبِر حقيقةً، دائما أبدا، هو وهم فقط.

هذه البداهات : الحقيقة، الوحدة، الغاية.يجب تفكيكها والقضاء عليها «بالمطرقة» أي بالبحث عن عناصر انحطاط الحياة ومحاربتها، لأن مهمة الحاضر هي إبداع قيم جديدة ومعايير جديدة قصد المشاركة في التقدم.

يمكن العودة إلى فصل في «هكذا تكلم زاردشت» تحت عنوان «عن بلاد الحضارة»، لإدراك تهكم نيتشه من رجال زمانه، و من بداهاتهم المقرفة...

في الحداثة البعدية

 الما بعد هو رد فعل على الحداثة، والتحديث في آن واحد. وما بعد الحداثة، نمط من التفكير والتأمل والذوق.وهي ليست بالضرورة مرحلة أو فترة أو حقبة. إنها في بعديتها، قراءة جديدة جذرية طلائعية، واستعادية استرجاعية للحداثة.

يميّز لوك فيري بين ثلاثة أوجه لما بعد الحداثة هي :

1 - تاريخ المفهوم وتداعياته

 يبدو أن اللفظ قد ظهر لأول مرة في الستينات لدى بعض النقاد الأمريكان، للإشارة إلى أعمال تخييلية كأعمال ويليام بوروغ. عاش هذا الأخير مدة بمدينة طنجة. أعمال رافضة لحداثة جيمس جويس (عوليس). بهذا المعنى استعمله إيهاب حسن (المصري).فهؤلاء، لم يكن في نيتهم القطع مع الحداثة، بل أرادوا تعميقها بالتخلي عن شعار» الجديد من أجل الجديد «

والعودة قليلا إلى الماضي أو القديم، كما يؤكد ذلك المعماري شارل جينكس.

إذا كان التحديث هو طلائعية القرن العشرين، أو ما اعْتَدْنا تَسْمِيَتَه « بالفن الحديث »، فإن ما بعد الحداثة، هي تطوير للحديث. لكن، لماذا الإشارة إلى «ما بعد» ؟ كان يجب استعمال «التجديد» أو «التحديث الفائق» بالأحرى. لإدراك هذا الالتباس، لا بد من الإشارة إلى أن الحداثة تُـرادِفُ لدى العديد من الفلاسفة ما كان يسميه هايدجر « الإنسية »، بما تعنيه من ديكارتية وأنـوار وتقانة-علم.هكذا فالحداثة

ليست هي التحديث.وهذا الأخير لا يَدَّخِرُ جُهداً في القضاء على الأوهام خاصة : وهي، الكوجيطو الواضح، والمتميز، والنظام الأوقليدي. ما بعد الحداثة هي القَطْعُ مع سِمات الأنوار هاته، ومع مفهوم التقدم. حسب هذا الفهم، نيتشه وهايدجر أو فرويد ما بعد حداثيين، مثلهم مثل مالفيش وكيندينسكي وغيرهما..

عندما تُعارِض ما بعد الحداثة الحداثة، في بعدها الأنواري، فما بعد الحداثة هي التحديث الحديث الطلائعي.هذه الدلالة هي التي نعثر عليها لدى ج. فرنسوا ليوطار، حين يقول :» يتعلق الأمر بالإشارة بتمثلات مرئية إلى ما لا يمكن تمثيله.

وبتوضيح أن هناك شيئا ما يمكن إدراكه، ولكن لا يمكن رؤيته، ولا جعله مرئيا. ما بعد الحداثة هي رفض فلسفي للتمثّل».

2 – ما بعد الحداثة كعودة إلى التقليد ضد الحداثة

بطش التجديد والحديث الفائق الحداثة في السبعينات كان سببا في رفض هذا البذخ وفي رد فعل ما بعد الحداثة، خاصة من طرف بعض المعماريين .يقول شارل جينكس في هذا المضمار : «المعمار الحديث قد مات في سان لوي بميسوري يوم 15 يوليوز 1972 على الساعة الثالثة والنصف زوالا، لما تلقت المجموعة السكنية البهية برويت – إيغو أو بعض أجزائها ضربة الديناميت القاضية بأمر من المؤتمر العالمي للمعمار الحديث.» وكان سكنا شبيها رمزيا بحائط برلين (دمر سنة 1989) وبرج رونان بوانت بأنجلترا (سقط سنة 1968).

ما بعد الحداثة هي موقف ضد إرادة الجري وراء ما هو غير مسبوق.لذا رجعت في اختياراتها إلى الاستعارة والتزويق والتقليد للتواصل مع الناس معتمدة على سمتين بارزتين هما الانتقاء

سمات الحداثة فهي : التغيّر الذي يجعل من الأزمات قيمة. وهي العقلانية كفكر فردي وجماعي (ديكارت). الحداثة تقدّم، ابتكار، قلق من عدم الاستقرار، من التوتر وعشق للقطائع

والترميق.كل شيء قابل للمشاركة كل شيء مشروع مع الحق في الاختلاف.

3 التجاوز

تجاوزما بعد الحداثة للحداثة، ليس تجاوزا هيجليا ديالكتيكيا، بل هو تجاوز تفكيكي لطلائعية العقلانية والذاتية، يعود إلى التفكير من جديد في الدولة الديموقراطية، وفي العقلانية، وفي التاريخ والأنوار... هل يمكن أن نأتي بالجديد الآن ؟ هل يجوز أن نرفضه بحجة «لا للجديد من أجل الجديد» ؟ ألا يهدد الانحطاط والضمور كل من يرفع هذه الدعاوى؟

هذا الانحطاط، أو هذا الركود، يصفه كاسطورياديس بالنعوت التالية : السطحية، والجمود، والتفاهة، والعقم، والدعارة، والعطب...

يمثل هذه الصفات والنعوت، يمكن انتقاد الثقافة المغربية، خاصة، في جانبها التقليدي. وفي خضم هذه الظروف والصروف، كيف يمكن لثقافتنا أن تكون مبدعة ؟ ذلك إن الثقافة الحقيقية، هي تلك التي تعيد النظر نقديا في القيم السائدة. المقاومة الثقافية هي التي تستدعي ضرورة الحداثة وما بعد الحداثة. لكن هذه التوصيفات لا تقوّم ثقافتنا، ولا تُشَذِّب عودها.والتقويم

اللائق، في اعتقادي، هو الوقوف على سماتها الحداثية وما بعد حداثية.

أ. في الكتابة النسائية والحداثة.

أول ما يلفت الانتباه في الثقافة المغربية الحديثة، هو «الكتابات النسائية»، سواء في الرواية وأجناسها، أو في الشعر، أو في السينما والمسرح، أو في التشكيل، أو في السوسيولوجيا.هناك جرأة في التعبير عن الذات الجَنْدَرِيَة، بمشاعرها

و حساسياتها، ولمساتها الإبداعية. وهناك، بالتالي، قطيعة مع المستبق التقليدي المتشبث بدونية المرأة. ستحتاج المثقفة المغربية إلى وقت طويل لتثبت جدارتها الإبداعية والفكرية، وستصل إليها بإصرارها أولا، وبشساعة مستقبلها، ثانيا. إن عدم الانتباه إلى هذا المنجز النسائي ومنحه حق تقديره ما هو إلا مظهر من مظاهر الدوغمايئة الذكورية، الطاغية، والطافحة في الثقافة التقليدية.

ونجد هذه الجرأة، في المسرح، وفي التشكيل، وفي السينما، وفي البحث والتفكير السوسيولوجي... من موضوعات هذه الجرأة «الهوية» من زاوية الاختلاف الجنسي، والإبداعية المختلفة، في أكثر من حقل ومجال.

طبعا لعبت العديد من الأسباب في تهيئ تربة هذا الإبـداع النسائي.جريدة 8 مارس، تعديل الدستور، إصـلاح مدونة الأسرة، وغيرها من الحيثيات المساوقة لهذا النهوض الأدبي والفني والفكري..

يمكننا القول مع الخطيبي اليوم، مقارنة بـ 1968، إننا لم نعد في «ماقبل تاريخ الأدب النسائي». طيف حـداثي بزغ في الأفـق المغربي بالصوت المقصي المهدّد منذ ألف ليلة وليلة بالموت وبات يكتب موته واختلافه ويعبر عن ذاته بكل ثقة واطمئنان.

ب. في الآداب المغربية والحداثة.

أقصد بالآداب، الفنون الجميلة، والأجناس الأدبية، والشعر، والنقد الأدبي، والثقافي، والفكر الفلسفي. يمكننا تَلَمُّس ملامح الحداثة في هذا المنجز لدى العديد من أدبائنا وشعرائنا وفلاسفتنا. ويبدو ذلك في العديد من المفاهيم التي وُظِّفَت من أجل تجديده، من ضمنها التحديث والحداثة، والتجريب والتجربة.

منذ السبعينيات، والهاجس الإبداعي لدى حدَاثيِّينا، هو تجاوز القوالب الكلاسيكية، حتى لا نقول التقليدية في الرواية، والقصة، وتجديد الشطر، والبيت الشِّعْرِيَيْن، واختلاق قواعد حديثة وجديدة في الوزن، والتركيز على الإيقاع البلاغي واللغوي أساسا. ولقد نجحت الثقافة المغربية في تحقيق انتقالات سلسة، واعتماد إبدالات جديدة، الشيء الذي مَكَّنَها من تحديث ذاتها. كل الأجناس الأدبية عرفت هذه التحولات، وباتت عندنا رواية بالمواصفات المعاصرة (...) وقصة قصيرة (...) ومدرسة فلسفية في الترجمة (....) وشعر حديث يُجَدِّد بِناءَهُ كل عقد أو نيف...

سأقتصر على شاعرين مغربيين، لا لشيء، سوى أنهما أفردا لمفهوم الحداثة حَيِّزاً كبيراً في شعرهما ونقدهما، هما محمد بنيس وصلاح بوسريف.

الحداثة المعطوبة أو المعاقة، هي المشروع الثقافي الطلائعي الذي فشل في الوصول إلى عامة الناس. الإعاقة الحداثية تلبَّسَتْ مَلْمساً ارْتِكاسِياً.وبدل أ ن نتقدم إلى الأمام فكريا وثقافيا، تقهقرنا نحو الأصول التقليدية.المعتقد لا يحدّث الناس ولا المجتمعات.ولمّا يتبرأ الطلائعيون ويتنكرون لمُثُلِهم وثورتهم، يجد الإرتكاسيون الفراغ الذي تخشاه الطبيعة. انسحاب المدرسة، والأسرة، وجمعيات

المجتمع المدني، وذبول سلطتها.. كلها علامات على انسحاب الحداثة الثقافية من الساحة.لم تعد هناك من مقاومة ثقافية وجمالية، وأمسى القمع هو عنوان المرحلة. حين يتحدث الشاعر بهذه المرارة، عن مرحلته أية حداثة شعرية سنتكلم؟ لا أفق انتظار، ولا قراءة، ولا مكتبة تزيّن أروقة المنزل وأبهاء الدار!

الشعر توق مستقبلي ونظر إلى الأمام وليس ارتكاسا أو نكوصا يقول صلاح بوسريف. ترتبط القصيدة لدى هذا الشاعر بالشفاهي فهي جماع قول يرتجل تارة ويقرأ تارة أخرى يعتمد العروض البعدية ولا يعتدّ بالنشاز.أما حداثة القصيدة فهي القصيدة في الشعر الحر التي تحررت من البحور أو كادت وتبنت الإيقاع وسبك الكلام.و عليه فقصيدة النثر تحمل في طياتها ما يتجاوز القصيدة وحداثتها نحو «حداثة الكتابة ».

تُبْنَى هذه النظرة المستقبلية، الكراماطولوجية (الأجرومية) على التخييل والتجريب، وعلى الصدفة التقنية في قرض الشعر، وعلى العودة إلى الأساطير من حيث هي نَفَس شعري مازال مُسْتَتِبّاَ مبثوثاً، وعلى تحاشي إشكالية المعنى ووضوحه، وعلى السخرية والتناص، وتداخل الذوات، والكولاج والتصادي.

هكذا تأخذ ما بعد الحداثة الأدبية والشعرية مسافاتها من المشروع الحداثي. إنها « المحكي الصغير» حسب جون فرانسوا ليوطار و»اللعب» حسب ديريدا و»السيمولاكر» حسب بودريار.

جـ-في ما بعد الحداثة والمعمار المغربي.

لنبدأ بالمعمارية العراقية زهى حديد، وتصميمها الضخم « لمسرح الرباط الكبير» المطل على نهر أبي رقراق كسفينة فضائية جاءت بها الرياح العاتية على درب التَّبَّانَة، أو الشبيه بالحوت الهائل الذي لفظه البحر إلى وادي قراصنة مدينة سلا. جاء من عالم ما بعد الحداثة ليرسو هناك على الضفاف، آمِناً مطمئنا بأشكاله التي تتحدى هندسة أوقليد، ولا تهتم بالزمن في كرونولوجيته.

ثم هناك إعادة ديكور عمارة تهيئة أبي رقراق حُذَاء ساحة الجولان، وماكيط محطة القطار الرباط. وأسواق الرباط سانتر. هذا إذا اكتفينا بمثال العاصمة. وهناك أمثلة أخرى، لا شك في ذلك، في الدر البيضاء، ومراكش، وأكادير.نجد مجمل الخصائص التي أشار إليها الأستاذ محمد سبيلا في مؤلفاته، كالترميق، والانتقاء، والحَرْتَقَة، واستثمار جوانب من التراث العتيق، كالمُجَسَّمات الجِبْسِيَة، أو الحديدية، والموشَرَبْيَات، واعتماد التَّقَابُلات المِرْآوية، والديكورات الرمادية، ومزج الأشكال (بوسْتِيش)،

والمُنْحَنَيات المدهشة.. نعثر عليها مُجَسَّمَة، مُدْمَجَةً في هذا الفن المعماري المغربي، وهي نفس الخصائص التي اعتمد عليها المعماري الشهير مؤسس ما بعد الحداثة في فن المعمار، شارل جينكس، والفنان المهندس، ديزاينر كريسطوفر

الما بعد هو رد فعل على الحداثة، والتحديث في آن واحد. وما بعد الحداثة، نمط من التفكير والتأمل والذوق.وهي ليست بالضرورة مرحلة أو فترة أو حقبة. إنها في بعديتها، قراءة جديدة جذرية طلائعية، واستعادية استرجاعية للحداثة.

ألكسندر. صابغين عليها خطوطا ساخرة، وألعابا مذهلة، ومُسْتَمْلَحات فكاهية، في هذا اللون أو ذاك، في هذا الحائطٍ الفاصل، أو المعترض لفضاء ما.اختلاط أجناس ومراحل مُنْتَقاة ما بعدية لا محالة.

د. في ما بعد الحداثة والطبخ المغربي.

يتميز التحول الذي حصل في العقود الثلاثة الأخيرة، على مستوى الاستهلاك المطبخي، بالعديد من المفارقات.وهذه الأخيرة تُعَدُّ مدخلا طبيعيا للحديث عن إشكالية الطبخ، وضمنه الطبخ المغربي الآن، وعن علاقته بما بعد الحداثة.

الإنسان الما بعد حداثي، هو وليد تجزيئات وتبعيضات ذرية مسَّتْ كل شيء، بما في ذلك العادات والتقاليد والأذواق، وأنتجت شعوراً، يمكن وصفه بـ «ما يشبه العطب»، وهو نفس ما سماه ماكس فيبر «رفع الطابع السحري عن العالم ». بهذا الحجب لسحرية العالم، وفقدان الثقة في الطوباويات، وفي الأفكار الموحّدة وفي التقدم نحو عالم جديد، بات الفرد الما بعد حداثي يَشُكُّ في كل شيء، ويميل إلى التحرر من كل معتقد، مُحَدِّداً معاييره الخاصة، خارج الجماعة والأسرة والمدرسة، يرنو إلى التعبير عن نفسه في استقلال فرداني خاص، في الاستهلاك، واللباس، وتصفيف الشَّعر.

السائح المستهلك للطبخ المغربي، يسبح أثناء استهلاكه في واقع خيالي فانطاسطيكي، لم يكن في البداية سوى تمثيلا وتشبيها، واقع ما هو بواقع، يجمع بين الحقيقي وشبه الحقيقي، بين المقدس والمدنس.لقد اختفى الواقع حسب بودريار ولم يعد هناك إلا «السيمولاكر»، أي النُّسَخ الباهتة الشبيهة، أو ما تُدَانِي الشبه (سيمولاسيون).

تحت تأثير التَّفْتِيتْ، لم يعد المستهلك يكتفي بالنظرة الإجمالية للمنتوجات في تناغمها، بقدر ما أصبح يريد الجزئيات،

والأحداث الذرية المختلفة. الطاولة لم تعد توفر الطعام الكلي الواحد (المشوي، البسطيلة، الكسكس)، بل غدت متعددة متنوعة، أطباقها صغيرة في أحجامها، عينات متفرقة، «خليط ومزيج من الأذواق والموائد والأطعمة المحلية والعالمية».

هكذا لم يعد الإنتاج إبداع للقيم، والاستهلاك تحطيم وتدمير لها، بل أصبح الاستهلاك هو الذي يحدد القيم الإنتاجية.فأزيحت الذات عن موضوع الاستهلاك، وحصل بينهما اختلاط يستدعي مراقبة علاقتهما، إلى حد خلط الأضداد والمتناقضات، الشيء الذي يسمح الآن بتعايش عناصر، اعتبرت سابقا غير متناغمة، كتعايش التقليدي والحداثي في وصفة واحدة. هذا التعايش المفارق يأخذ المظاهر التالية :

- بمفردي لكن مع المجموعة.الفرد الما بعد حداثي يكون وحيدا ومع الجماعة في آن واحد. وتسمح له الوسائط بذلك فهو يتشارك ويتواصل لكنه في خلوة وعزلة.

- لم يعُد هناك من تمييز يذكر بين الذكورة والأنوثة.وما كان من مهام الرجال بات أيضا مهام النساء، والعكس صحيح.انتبه التسويق إلى هذه التحولات، وبادر إلى البحث عن قاسم مشترك بين الجنسين. قاسم أندروجيني أختير له اسم «ميتروجنسي» أو غلام المدينة.عندنا نموذج صارخ في المدعو طوماس نيوريك المغني(ة) المشهور(ة) باسم كونشيطة ورست، وهي بملامح أنثوية ولحية ذكورية.

- ما بعد الحداثة تَحُثُّ على الانتقال والخروج

إن الثقافة الحقيقية، هي تلك التي تعيد النظر نقديا في القيم السائدة.

من الفضاءات المعهودة المنزل، العمل.... والبحث عن أماكن جديدة، فنادق مطاعم، لكن في إطار الحميمية التي توفرها الأنترنيت، والأجهزة المرافقة لها كالويب كام مثلا.مسافرو العالم (شركة فرنسية للرحلات) توفر سفريات في عمق الصحراء بالمغرب بأكسيسوارات متطورة، تسمح للسائح بالمبيت في كثبان «مرزوكة»، ومعه كل أدواته التواصلية، وعينات من أكلاته المفضلة، ومشروباته الروحية، ولمسة من المسؤولية تجاه الطبيعة.

- ما بعد الحداثة طَرَحَت، أيضا، إشكالية الزمان. هناك حسب التقليد الإغريقي ثلاثة أوجه للزمان : أيون الزمان السرمدي / كرونوس حسبان الزمان وعده / كايروس اللحظة أو الفرصة السانحة.

من بين هذه الأنـواع يختار ما بعد الحداثي النوع الثالث، كاغتنام للفرصة والعيش وفقها بتوأدة واطمئنان، مع ممارسة الزين، والرقص الهادئ البسيط، والمتشابك، و»صـلاو فود» الأكل الإكولوجي البهيج.شعار هذ النوع من الطبخ «الحلزون»، مع الميل إلى الترميق لإبداع ديكورات ومُجَسَّمَات جميلة. ضد كرونوس الحداثي، صاحب «كل شيء بسرعة» والأكل كيفما اتفق..هذا المستهلك يبحث عن القديم والجديد، معا.القديم كفردوس مفقود، لكن يشترط تحيينه «أوب- طو- دات».أفـرز هذا المزج مصطلحا جديدا هو «نيوستالجي» (الحنين الجديد) للجديد والقديم معا.

ر- في ما بعد الحداثة والتشكيل المغربي: إبداع أم بلاجيا !؟

ربما لم يعد هناك من اهتمام فيما بعد الحداثة بمفهوم الإبداع، بمعناه الحداثي الرومانسي «خلق الجديد لأول مرة».

ولربما حتى البلاجيا لا معنى لها حين نضعها وسط اختلاط العناصر والأساليب، أي ضمن التَّرْمِيق والانتقاء.نحن الآن أمام العظيم والمهيب الذي لا علاقة له بالجميل أو الأصح جماله من نوع آخر. مخيف مذهل مدهش.يحصل أو لا يحصل دون ذوق مسبق بالضرورة.

في ضوء هذه الإحالات، نأخذ نموذجين من الفن التشكيلي المغربي.الأول هو عبد الكبير ربيع والثاني هو محمد الملّيحي. لو قارنا بين لوحات الأول، ولوحات بيير سولاج، وبين لوحات الثاني ولوحات فرانك ستيلا، لقلنا، للوهلة الأولى، ونظرا للتشابهات الصارخة بينهم، و»ظهور تصاديات جمالية فيما بينهم»، هذا مركب للنقص وتقليد أعمى. لكن إذا تأملنا مليا لوحاتهم وتجاوزنا التشابه الخارجي، كما يتبدى لنا بداية سنلاحظ تمايزات دقيقة وشفافة بينهم جميعا.

تتجلى أصالة الملّيحي الإبداعية في اختياره للموجة والبحر، والنخيل، كأيقونات ثابتة في منجزه الفني، كما تبدو في ثقافته الفنية والكروماتية، وتكوينه الأكاديمي المتين، وفي تجربته الممتدة لعقود. أليس هو القائل :»لنحاول أن نبحث في تراثنا عما أنتجه الذوق المحلي، وعلينا أن ندفع به شطر الحداثة، وعبر أو ما بعد الحداثة الغربية «.

كذلك الأمر بالنسبة لربيع، لقد عرف بلوحاته الـسـوداء التجريدية، بحركاتها الكروماتية السريعة والعنيفة، كما عرف سولاج بفنان اللون الأسود (رغم تخليه عن هذا اللون في آخر حياته)



واشْتَهَر ربيع بتسمية لوحاته وإرفاقها بتأملات شعرية شذرية.

ومهما يكــون مــن أمر، فثقافــة ربيع العميقة باللونين الأبيض والأسود، وعلاقاتهما، ودلالاتهما تشفــع له الاختيــار، وتضعــه في قائمة التشكيليين التجريديين المــا بعــد حداثيـــين، رغــم التشابه والتماثل الملمع إليه سابقا.

ســفي الـحـيـاة اليومية ومـا بعد الحداثة.

إذا كانت «التاريخانية»، تعني الوعي التاريخي بقواعده وقوانينه وحتمياته، وتعني إخضاع التحليل للاصطفاف التاريخي،

ومراحله الكرونولوجية، فسنعاني كثيراً في حياتنا (الوعي الشقي)، وسننتظر طويلا تطور مجتمعنا لبلوغ اللحظة المفصلية،

و»الكتلة التاريخية» للخروج من حقبة إلى أخرى أفضل منها. ربما فكرة «نهاية السرديات الكبرى»، و«نهاية التاريخ»

والإيديولوجــيات، تخفف مـــن عذابـــــاتنا وانتظاراتنا؟

يبدو أن « التطور» لم يعد رهن التاريخ، بل هو خاضع للصدف، والبعد التركيبي للتقدم بات مشكوكا فيه، والسعي نحو المستقبل لا يتم خطيا، بل أصبح تمازُجِياً تداخُلِياً.أليست التاريخانية من المحكيات الكبرى؟ إنها نظرية لهذه المحكيات. ما بعد الحداثة التي لا تؤمن إلا بالآن، تسخر من مثل هذه النظريات. أهذا هو مكر التاريخ؟ مكر العقل حين يترك القيادة للأهواء،

وتسرق منه القوة الدافعة للتاريخ، آنذاك يتضح لنا أننا لسنا بمفردنا، ولا نملك زمام أمرنا، ولا نتحكم في مصيرنا، ولا يمكننا أن ننعزل ونُرَتِّب تاريخنا، ونحقق تسلسل مراحلنا الكبرى كما نشاء ونريد.» لم تستشرنا الحداثة، ولم تطلب رأينا قبل أن تدهس بابنا لأنها لم تسلك يوما وفق منطق الاستشارة والاختيار. فهي أشبه بنهر هائج وكاسح لا يبقي ولا يذر، يجرف كل شيء في طريقه»وكذلك هي ما بعد الحداثة، يقول محمد سبيلا.

وهو الاكتساح الذي نصادفه يوميا في حياتنا. ظاهرة شبان وشابات بتصفيفات غريبة لِشَعْرِهِم، وبألبسة ممزقة في الكثير من ثناياهاَ..»خلِيط من الألبسة التي تندغم فيها الخياطة الراقية بالفولكلور»،و»خليط من الموجات الغنائية (روك، جاز، بوب، راب..)، تصم آذانهم عبر الكيت. حكم القيمة السائد على هذه الظواهر هو التقليد. شبابنا وشاباتنا، لا يعرفون، ولا يستطيعون سوى الإتباع، انطلاقا من مُرَكَّب النقص. وهذا في اعتقادي حكم مُجْحِف في حقهم، للسبب الآتي :إن الشباب لا يقلِد إلا ما يليق به، أو ما يرى فيه صورته الملائمة لتطلعاته. فالرّاستا، أو ما يشبه القَزَع، وتمزيق سراويل الجينز، والتهكم الثاوي طي هذا المظهر، يضعنا يوميا أمام ملامح الحداثة، وما بعد الحداثة، في المودا والديزاينر. فالقزع في استفزازه لنا، رجوع إلى التقليد من جهة، وسخرية من شكل شَعْر الخنافس، أو من الحلاقة الرسمية، وتمزيق الملابس رد فعل ضد الصموكينغ، وسروال الجينز الحداثي، واستبداله، أحيانا، بالجينز «القندريسي».

يمكن تفسير هذه الظواهر، بما يسميه ميرسيا إلياد «الأونطوفانيا». هذه الأخــيرة تشير إلى «التَّمَظْهُر في الوجود»، إلى الشكل الذي يسكب فيه مظهرنا ووُجودنا. مظاهرنا إذن كلها مسكوبة في لباس معين، وأكسيسورات محددة، وأكل مخصوص نجد فيه أنفسنا وراحتنا.وكل هذه

المظاهر تلعب فيها التّقانة الآن، دورا مصيريا، خاصة التقانة الرقمية.

شـ في حداثة الثقافة الفلسفية وما بعدها.

لا ينحصر إشعاع فلاسفة المغرب في تخصصهم، بل يتعدّونه إلى ما بعد... ذلـك.آنـذاك تشِعُّ جَمْرَتُهُم في الرواية، وفي الشعر، وفي المسرح، وفي التشكيل، وفي السينما، وفي النقد. إنهم لا يمارسون تخصصهم تَعَسُّفاً، في الآداب خاصة، وفي الثقافة عامة، والعكس صحيح.وإنما يؤمنون بأن الفلسفة يمكنها أن تحيا وتكبر في بَرَّانِيَتِها، وأنَّ الآداب والثقافة، يمكنهما أن يَغْتَنِيا ويتنوعا بمُصاحَبتِهما، ومحبتهما للحكمة.

لفلاسفة المغرب اليد الطُّولَى في التنظير للحداثة، وما بعد الحداثة : تدريسا وتحليلا ونقداً.ولهم الباع الذائع في إبداع الحداثة في الأجناس الأدبية. على مستوى التنظي، هُم من وَطَّنُوا العديد من التيارات الفلسفية والنقدية كالشخصانية، والماركسية، والبنيوية، والشكلانية، والتفكيكية.. أما فضلهم على مستوى الإبداع فبارز للعيان في فتح آفاق الرواية على التاريخ والأسطورة، وَشَقّ برازخ الشِّعر على التجريب والتغريب، وفتح أبواب النقد، على النقد الفكري والثقافي.

يعرف جسم الفلسفة بالمغرب، أيضا، توجها تقليديا يحاول أن يَشُدَّ الإبداع الفلسفي، أو «روح الفلسفة» إلى أصولها الماضية، ويربطها بنَصِّيَتِها ونقلها، ويعتبر كل توجه عقلاني في الفلسفة هجين مستورد غير أَثِيل. يحاول أن يخوض في الاختلاف والحداثة بذات الخلفية الفكرية والعقدية.لا مستقبل في اعتقادي لمن يولي وجهه هذه الوجهة.

الحداثة، ما بعد الحداثة في الفلسفة المغربية، تتجلى في الانفتاح على مُنْجَز الآخر، ترجمة، وتلخيصا، وتعليقا، وتأليفا. المدرسة المغربية، في الترجمة، عرَّفَتْنا على ديريدا، وعلى ليفيناس، وعلى ليوطار، وبودريار، وبارث، وفوكو، وسارتر... عبر غربال المثاقفة هذا، وبمجهودات تكاد تكون فردية. نملك الآن مُنْجَزاً مهما في معرفة غيرية الآخر.كما وفَّرَتْ لنا الجامعة المغربية من خلال شعبة الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس، مَتْناً غزيرا من الأطاريح والمنشورات والمطبوعات.

نحن الآن في مفترق الطرق، نحتاج إلى إبداع وسائط تنقل لنا هذا المنتوج الثقافي إلى أصحابه، حتى يكون التأثير قويا وعاما وشاملا.من يهاب الفلسفة في بُعْدِها الحداثي، وما بعد حداثي، يهاب كل هذه المجهودات ويَبْخسُها.

حين تَتُوقُ الثقافة المغربية إلى المستقبل، مُسَلَّحَة بكامل مُقاوَمَتِها الأنسية، حتما ستكون حداثية وما بعد حداثية، وستكون إبداعية أيضا.

المراجــع

- **Charles Baudelaire**. *Ecrits sur l art.livre de poche. 1999.*
- **André Comte-Sponville**.*Présentations de la philosophie.livre de poche. 2000.*
- **Luc Férry**.*Homo Aesthéticus.l invention du gout à l àge démocratique.livre de poche. 1990.*
- **Fréderich Nietzsche**.*Ainsi parlait Zarathoustra.livre de poche. 1983.*
- **محمد بنيس.** الحداثة المعطوبة.دار توبقال للنشر2005.
- **صلاح بوسريف.** حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر. افريقيا الشرق 2012.
- **محمد سبيلا.** الحداثة وما بعد الحداثة.توبقال للنشر. 2000.
- **محمد الشيكر.** محمد المليّحي. سيرة ومنجز. منشورات جمعية الفكر التشكيلي. بدعم من وزارة الثقافة 2014.
- الفن في أفق ما بعد الحداثة.التشكيل المغربي نموذجا.منشورات جمعية الفكر التشكيلي. بدعم من وزارة الثقافة. 2014.
- **كتاب جماعي.** التشكيل وأسئلة ما بعد الحداثة (أشغال ندوة علمية) منشورات مؤسسة مسجد الحسن الثاني. البيضاء. 2017.

ملـــف العـــدد

حورية الخمليشي

الشعر المغربي ومشروع التحديث بالمغرب : سياقات وعلامات

إن الشعر المغربي ورهانات التحديث موضوع كبير يتطلب وقفة غير متسرعة للبحث في المنطلقات النظرية التي أسست لبناء الخطاب الشعري المغربي، ومشروع التحديث الذي لا ينفصل عن الشعرية العربية والإنسانية. ولا يمكن أن نتحدّث عن هذا الشعر دون أن نتحدّث عن مشروع التحديث الثقافي في المغرب، لأن هذا مرتبط بالأدب وبأجناسه المختلفة كالشعر والرواية والقصة وغيره، وبالدور المنوط بها في تحديث حياتنا الثقافية.

وللإشارة، ونحن بصدد الحديث عن الحداثة والتحديث في الأدب والشعر المغربيين، فإنه من الصعوبة بمكان إيجاد مفهوم أو تعريف واحد للحداثة . فمحمد بنيس يرى أنه "لابد لنا من التمييز بين الحداثة كما تطرح في أوروبا على مستوى التنظير أو الممارسة النصية أو الخطاب الصحفي، وبين الحداثة في العالم العربي. إن للمصطلح مستويات عدة متداخلة تجعل البعض يخلطون بين "الحديث" و"الحداثة" و"المعاصرة". الحداثة ترجمة للمصطلح الفرنسي modernité. وهي حقيقة نظرية وتطبيِقية في أوروبا وفي فرنسا بصفة خاصة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. أما الأمر لدينا فمختلف. وليست أزمتنا منحصرة في المصطلح الذي هو مجرد عنوان لها بل هي أزمة حضارية". أما التحديث الشعري فقد استعملت في إطاره مجموعة من المصطلحات التي تحتاج إلى الكثير من الجدل: التحديث /التجديد/المعاصرة/التطوير...

كان طه حسين يرى أن مستقبل مصر رهينٌ بمستوى الثقافة فيها. فكتب "مستقبل الثقافة في مصر" عام 1938، مباشرة بعد استقلال مصر. وهو من بين أهم كتبه، وفيه يقدّم تخطيطاً للحياة الثقافية وإصلاح المناهج التعليمية. ومن أهم ما جاء في هذا الكتاب هو طرحُه لمسألة الهوية المصرية. لكن للأسف لم تُمنح الفرصة لطه حسين لتطبيق كل ما ورد فيه من إصلاح. والغرض من هذا الكلام هو أن ضرورة التحديث الثقافي في المجتمعات العربية مسألة مُلحّة وضرورية لإصلاح المجتمع ورُقيّه.

وفي المغرب صدر كتاب عبد الله كنون "النبوغ المغربي في الأدب العربي" إبان المرحلة الاستعمارية. وقد ذاع صيت هذا الكتاب في كل بلدان المشرق وأوروبا. وهو حادث خطير في تاريخ المغرب على حد قول سعيد حجي في جريدة "المغرب" آنذاك، لكونه أول كتاب يدافع عن الهوية المغربية التي كان المستعمر يحاول طمس معالمها وعن هوية الأدب المغربي. معنى هذا أن الأدب مقاومة وله دور كبير في تأصيل الهوية الوطنية. وحري بهذا الأدب أن تكون له مكانة بين آداب الأمم والحضارات.

وحينما زار طه حسين المغرب عام 1958 ألقى محاضرته في الرباط عن "الأدب العربي ومكانته بين الآداب العالمية" بجامعة محمد الخامس بحضور ولي العهد آنذاك الأمير مولاي الحسن مبينا أن أدب أي أمة من الأمم لا يرقى إلى مستوى الآداب العالمية في غياب التحديث الثقافي والانفتاح على الآخر. وكم نحن بحاجة في هذا الوقت إلى إعادة الاعتبار للأدب العربي وللثقافة عموماً في زمن العولمة وسيادة العنف والتطرّف والتعصّب الديني، لأننا بحاجة للتواصل والانفتاح فكرياً وإبداعياً على الآخر المختلف.

ويرى العلامة عبد الله كنون في سياق حديثه عن الأدب المغربي الحديث أن تاريخ نهضة الأدب في المغرب قد تأخر إلى ما قبل نُشوبِ الْحَرب العالَمِية الأولى بقليل بينما تاريخ نَهْضة الأدب العربي في الشرق يبدأ من منتصف القرن التاسع عشر. وقد كانت في هذه المرحلة تهيمن الثقافة الطُّرُقية على الثقافة المغربية وظهر التّصوّف الشعبي من خلال الزّوايا. وهنا كان للحركة السلفية المغربية المتأثرة بالحركة السلفية التي انتشرت في الشرق أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين دور كبير في نقد الحركة الطّرقية والدعوة إلى إعمال العقل في فهم أمور الدين والإعلاء من شأن اللغة العربية والإبداع الأدبي :

يقول عبد الله كنون في قصيدته "هل عندنا أديب؟":

نجومٌ بدتْ في سمَا الأدبِ
تمثّل عاطفة المغْربي
ولكنها خابياتُ الضِّيَا
يغالبها غيهبُ الحُجبِ
تغنتْ بشعر صحيح القوَا
فِي وأوضاعُه جمةُ العَطَبِ

إن الثقافة الحقيقية، هي تلك التي تعيد النظر نقديا في القيم السائدة.

وهذه الأبيات تمثّل وعي المغاربة بأهمّية الأدب المغربي والشعر المغربي على وجه الخصوص. وهكذا بدأ مشروع التحديث في المغرب حينما بدأ الأدباء والمفكرون المغاربة يدركون رسالة الأدب في الحياة.

ويمكن أن نقول إن عبد الله كنون أرسى أُسُس النهضة الأدبية والثقافية في المغرب منذ عشرينيات القرن الماضي. فقد كان عالماً ومفكّراً وشاعراً وفقيهاً، عمل على ترسيخ الثقافة العربية واللغة العربية في المغرب. فهو من رجال الحركة الإصلاحية بالمغرب الحديث، إذ كان يرى أن الأدب المغربي القديم من أبرز مظاهر الحضارة المغربية. ويمكن اعتبار مؤلَّف النبوغ المغربي بمثابة اللبنة الأولى لتأسيس الأدب المغربي، وفيه يحرص على إعادة تاريخ الإنتاج الأدبي التاريخي والعلمي للمغرب من عصر الفتوح إلى عصر العلويين. وقد خصّص الجزء الثاني من الكتاب للنصوص الأدبية المنثور منها والمنظوم. واهتمّ بالموشّحات والأزجال التي تشكل الخصوصية المغربية. وهي مبادرة علمية غير مسبوقة في تاريخ الأدب والفكر المغربي. ويمكن أن نتساءل هنا ما معنى أن يتحدث عالم وأديب مغربي عن النبوغ؟ فالنبوغ في معاجم اللغة العربية يأتي بمعنى البراعة والجودة والموهبة والإبداع والقدرة الخلاّقة في الآداب أو العلوم أو الفنون. وفي كل عصر يخلّد التاريخ البشري نوابغ في تاريخ العلم والأدب، منهم من يصل إلى قمّة الشهرة والخلود ببصيرته، فيتجاوز زمنه بسنين.

إن الثقافة الحقيقية، هي تلك التي تعيد النظر نقديا في القيم السائدة.

وبالرغم من أن العلماء اختلفوا في تعريف مفهوم النّبوغ والإنسان النابغ، وخاصة عند الفلاسفة. فجميع التعريفات تتفق على أن النابغة يمتاز بحدّة النظر والتأمّل العميق في الأشياء. ويختلف النابغة عن الناس بكونه يعمد إلى التعمّق في الفكر والنشاط الأدبي والعلمي في المقام الأول بعيداً عن المنافع الشخصية.

وبهذا استطاع عبد الله كنون الدفاع عن الهوية الثقافية المغربية لوطنه المغرب بعد ما حاول الاستعمار طمس هويته. فهو لم يهتمّ بمسألة التحقيب التاريخي فحسب بل اهتم أيضاً بأعلام ونماذج من نصوص نثرية وشعرية تمثّل تطوّر الأدب المغربي، وهي نصوص تضاهي الأدب المشرقي في عمقها الفنّي والجمالي، بعد أن جعل للأدب المغربي خصوصيته المميزة وهويته المغربية، مع مراعاة التعاقد الزمني لمواكبة سيرورة هذا الأدب وتعاقبه، خاصة وأن الهدف من تأليف هذا الكتاب كما ذكر في مقدمته هو إثبات حضور الأدب المغربي في خارطة الأدب العربي، بعد أن لحقه الكثير من الإهمال. فالمؤرخون أثبتوا التاريخ السياسي للمغرب بينما أهملوا التاريخ الأدبي، حتى ضاع جل التراث المغربي وطواه النسيان. وإن كانت السلطات العسكرية الفرنسية قد صادرت كتاب النبوغ المغربي، فإنه لقي حفاوة كبيرة في الوسط الثقافي المغربي والعربي استناداً إلى الفترة الزمنية التي صدر فيها.

ونوّه بأهمية الكتاب وقيمته العلمية الكثير من العلماء والأدباء الكبار. فأشاد به طه حسين، وحنا فاخوري الذي اعتبره، كما جاء في مقدمة النبوغ، موسوعة مغربية كبرى. ويـرى الأمـير شكيب أرسلان أن من لم يقرأ هذا الكتاب فليس على طائل من تاريخ المغرب العلمي والأدبي والسياسي. واعتمد عليه المستشرق كارل بروكلمان كمرجع أساسي في كتابه "تاريخ الأدب العربي".

وهكذا يبقى انتصار عبد الله كنون لمفهوم النبوغ المغربي في الأدب هو انتصار لهوّية الأدب المغربي ورجالاته ونوابغه. وهو الذي قال في قصيدة "هل عندنا أديب؟":

نبغـــتُ فنلـتُ مكانتهـا
وليس النبــوغُ بمُسْتصعَب

أما كتاب محمد بلعباس القباج "الأدب العربي في المغرب الأقصى" فهو أول أنطولوجيا شعرية مغربية. وهذا الكتاب يشكّل بداية النقد المغربي. خاصة وأن الغرض من الكتاب كما يوضّح المؤلّف في مقدمته هو الرّقي بالأدب المغربي إلى مصاف آداب الأمم الأخرى بالتأمّل في وضعيته مقارنة بـالأدب المشرقي بعد حركة البعث والإحياء. والقباج أوّل من اهتمّ بوضع الشعر المغربي في جمع تراجم الشعراء ومنتخبات من شعرهم قصد التعريف بالشعر المغربي وتطوّره. وقد قسّمه إلى ثلاث طبقات.

يقول القباج في مقدمة كتابه: "فالأدب المغربي اليومَ يُمثُّلهُ رِجالُ هَذه الطَّبَقات الثَّلاث: طبقةُ أدبائنا الكبار: الذينَ يمَثِّلون أدبَ المـاضي بطلاوَته وجناساته وأمداحه وتغزُّلاته. وطبقَةُ المخضرمينَ :الذينَ جَمعُوا بيَنَ الحُسنَيَيْن، وضَرَبُوا بالسَّهْمَيْن، فَنَالوا منْ أدب الماضي أوْفَى نَصيبٍ وأكبر حَظٍّ، وأخذوا منَ الأدبِ الحديثِ بعضَ معانيهِ ومقاصدهِ، فَأَفْرَغُوها في قوالبِ ذلكَ

الأدب، فكانوا خيرَ واسطة قائمة بما يجبُ عليها للماضي وللحاضر. والطَبقةُ الثالثةُ وهي الطَّبقةُ النابتة التي تَرَبَّتْ وتَثَقَّفَتْ في عَصْرٍ تُحَلِّقُ فيه الطَّيارَاتُ في الأجـواء، وتخترقُ فيهِ السياراتُ شاسعَ الأطراف، وتَعُمُّ آلةُ البُخَارِ والكهرباءُ أغلبَ البقاعِ، وتُشاهدُ ما تُخرجُهُ العُقُولُ مِنَ الإبداع والاختراع، فجاءَتْ أفكارُها مُطابقةً لروح العصر مُناسبةً لِرُقيِّهِ وحضارَتِه نوعًا ما. هكذَا ارتَأَيْتُ أَنْ أُرَتِّبَ هذا الكتابَ، فَتَرَى فيهِ الطَّبَقَات الثلاثَ مُتَنَاسِقَةً، يأخُذُ بعضُها بِرقابِ بعض، وإنْ لمْ يكُنْ ذلكَ واضحا أتَمَّ الوضوحِ بينَ الطبقتينِ الأولَيَيْنِ. بَيْدَ أنَّ الناظرَ تتجلَّى لَهُ الأولى في أوَّلِ الجُزْءِ الأولِ. وما يكادُ يصلُ إلى ثُلُثِهِ الأخيرِ حتَّى يَشْعُرَ أَنَّهُ انتقلَ إلى الثَّانيةِ".

وهكذا تحدّدت بداية النهضة في المغرب في أواخر عشرينيات القرن الماضي. وقد عاصرت القصيدة المغربية تحولات ثقافية وسياسية واجتماعية متعاقبة منها الحركة الوطنية، استقلال المغرب، السلفية الدينية، التأثير الأدبي المشرقي، وتأثيرات الحداثة الشعرية العربية منذ بداية عصر النهضة الأدبية والرومانسية العربية، وهزيمة 1967 وانعكاسها على الشعر والأدب، بالإضافة إلى التحولات الأدبية والفنية والانفتاح على أوروبا ونظرياتها الفكرية والفلسفية. كل ذلك حمل مفهوماً جديداً للشعر والثقافة.

وكانت مرحلة العشرينيات تجسّد المعالم الأولى للنهضة. وقد بـدأت مع الحركات الوطنية والبعثات الطّلاّبية والاتصال بالمشرق من خلال الصحف والمجلات والكتب حيث بدأت تظهر بعض البوادر التجديدية نتيجة لهذا التطور في البنيات الاجتماعية والثقافية بالمغرب. أما مرحلة الثلاثينيات فكانت بداية شعر النهضة بالمغرب مع الشعراء الشباب المتأثرين بالأدب المشرقي.،حيث بدأت تظهر بعض الخطابات والبيانات والمواضيع الجديدة التي كانت مرتبطة بالقصيدة المغربية في شكلها التقليدي. وهي متأثرة بالمدارس الشعرية المشرقية وخاصة المدرسة الإحيائية، عند بعض الشعراء الشباب كمحمد المختار السوسي، وعلال الفاسي، وعبد الغني اسكيرج، وعبد الله كنون وغيرهم. بدأت تظهر بوادر جديدة في الشعر للتعبير عن العواطف الإنسانية كموضوع الحنين والغربة والشعور والجمال عند بعض الشعراء، يقول محمد المختار السوسي:

لمَ لا أقول الشــعر كيـف أريـــد
وأنـا بنيـران الشعور وقود؟
لمَ لا أقـــول وإنني متملمـــل
في حين أن القائلين رقـــود؟
... فكري يجيش ومرقمي في أصبعي
لمَ لا أقول الشعر كيف أريد

وبالرغم من أن محمد المختار السوسي كان عالماً وأديباً وفقيهاً وشاعراً فإن لغة الشعر في هذه الأبيات تسمو عن كل أنواع الخطاب. فهو شاعر أكثر مما هو فقيه في هذه الأبيات من خلال التعبير عن ذاتيته التي تملي عليه قول الشعر بالطريقة التي ترضيه، والتعبير عما يختلج في ذهنه من أفكار ومشاعر، دون أن ننسى أن محمد المختار السوسي ساهم بشكل كبير في إثراء الثقافة المغربية خاصة في كتابه "المعسول" والذي جاء في عشرين جزءاً، عمل فيها المختار السوسي على التأريخ للتراث المغربي من خلال التأريخ لتراث سوس الذي كان يعاني من التهميش والإهمال.

فالمؤرخون أثبتوا التاريخ السياسي للمغرب بينما أهملوا التاريخ الأدبي، حتى ضاع جل التراث المغربي وطواه النسيان

وكان للصحافة والمجلات الشعرية دور كبير في تحديث الشعر المغربي، والاهتمام بالخطاب الثقافي الحديث عموماً، ونشر الأفكار التنويرية، ونشر الوعي الثقافي. ومن أهم المجلات المغربية التي اهتمت بالشعر مجلة الأنيس ومجلة الأنوار ومجلة كتامة ومجلة السلام التي صدرت في تطوان سنة 1933 بإشراف محمد بن داود. وهذه الأعـمال هي التي رصـدت مـشروع التّحديث بالمغرب وبناء الخطاب الشعري الحديث منذ 1920 إلى بداية الرومانسية العربية. بالإضافة إلى مجلة المعتمد، وهي أقدم مجلة أدبية صدرت في عهد الحماية الإسبانية، والتي حملت اسم المعتمد بن عباد ملك إشبيلية الأندلسية.

وكانت مجلة المعتمد أول مجلة للشعر والنقد صـدرت بالعرائش سنة 1948. وقد أصدرتها الشاعرة ترينا ميركادير (Trina Mercader). وكان محمد الصباغ مسؤولا عن القسم العربي فيها منذ انتقال المجلة من العرائش إلى تطوان. وقد لعبت هذه المجلة دوراً كبيراً في تحديث الشعر المغربي بانفتاحه على الشعر الإسباني، وانفتاحه على تجارب المشرق العربي.فكانت المجلة شاهدة على حضور شعراء مغاربة مرموقين، عرف على يدهم الشعر المغربي نهضته الأولى. وهذه النهضة الشعرية هو ما كان يشغل أعضاء مجلة المعتمد .وقد أغنى محمد الصباغ المجلة بإنتاجاته الغزيرة وقصائده الرومانسية الرائعة كقصيدة "الظل القديم"، و"كل ذلك كان بالأمس" و"مدينة غفل"، و"ولادتي الجديدة" التي تعكس فعلا ولادة جديدة لهذا الشعر.

وقد عاصرت القصيدة المغربية تـحولات ثقافية وسياسية واجـتماعـية متعاقبة منها الـحركة الـوطنية، استقلال الـمغرب، السلفية الـدينية، التأثير الأدبي المشرقي..

وكان من عوامل النهوض الثقافي والتحديث الشعري في منطقة شمال المغرب، هو أن تطوان في ذلك الوقت كانت تحتل المركزية الثقافية، بعد أن عرفت إلى جانب العرائش أوّل مطبعة سنة 1914. كما مثّلت طنجة بوّابة الانفتاح مع حداثة الغرب. وكانت طنجة قد شهدت بناء مسرح سيرفانطيس سنة 1913 وفيه عُرضت العديد من الأعمال المسرحية والموسيقية. وتأسّست أول فرقة مسرحية تطوان (فرقة المغرب التطواني) سنة 1930. وفي سنة 1933 زارت المغرب فرقة نجيب الريحاني، وبعدها حلّت الفرقة القومية المصرية ومن ضمن أعضائها يوسف وهبي في عام 1951. وفي عام 1965 عُيِّن الطيب الصديقي مديراً للمسرح البلدي بالدار البيضاء. وفي 1941 أُنشئ عيد الكتاب بتطوان. وفي عام 1953 أُنشئت جائزة المغرب للآداب باللغتين العربية والإسبانية.

وأُنشئت مدارس التعليم الخاص والعام، وعرف المغرب أول مدرسة للفنون وهي مدرسة الفنون الجميلة على يد الفنان التشكيلي الإسباني ماريانو بيرتوتشي (Mariano Bertuchi) عام 1946. وسيخلفه الفنان محمد السرغيني في إدارة المدرسة بعد الاستقلال. وقد تخرّج منها كل من بنيسف ومحمد شبعة وعبد الكريم الوزاني ومحمد أطاع الله وغيرهم.

وقد كان النقد المغربي مسايراً لهذه النهضة فتحدث النقاد والشعراء الإسبان لأول مرة عن الشعر المغربي الجديد وعن نهضة الشعر بالمغرب. وكان عبد الله كنون يرى أن فترة الركود التي يعرفها الشعر المغربي ستعقبها فترة ازدهار.

و تغير مفهوم الشعر والشاعر على صفحات مجلة المعتمد من مفهومه الضيق إلى مفهوم واسع للشعر الذي أصبح يحمل بعداً إنسانياً من خلال تجارب الشعراء.

ولا ننسى تأثّر الشعراء المغاربة بمجلّة أبوللو التي تأسّست عام 1932 برئاسة أحمد شوقي وإدارة أحمد زكي أبي شـادي. وكان شعراؤها كخليل مطران وإبراهيم ناجي ومحمود طه من المتأثرين بالرومانسية الغربية. وقد اختارت هذه المجلة اسم أبوللو تميّزاً وإشارة لشعرية الانفتاح على الثقافة الإنسانية. وهكذا ساهم الشعراء المغاربة في بناء قصيدة عربية حديثة أخذت موقعها إلى جانب الشعر العربي الحديث بالمشرق في وقت كان يعرف فيه الأدب المغاربي تجاهلا من طرف المشارقة.

وكان محمد الصباغ أول شاعر مغربي كتب الشعر المنثور متأثراً بالحركة الرومانسية في المدرسة المهجرية الأمريكية وبالرومانسية العربية بالمشرق العربي، وأصبح رائد هذا الفن بالمغرب. فهو من أبرز الشعراء المغاربة الذين تابعوا خطى الريحاني، وتأثروا بجبران، وبأقطاب حركة الشعر الحديث. يحضرني قول أنور الجندي في خطاب مفتوح إلى محمد الصباغ في مجلة الأديب، يقول فيه "هذه تحية أوجهها إلى صاحبي" عنقود ندى " الكاتب العربي المغربي الذي ما زال يلاحق مواكب الشعر المنثور ويتابع خطو أمين الريحاني في مراحله الأولى وجـبران في مراحله الأخيرة، ولعلي لا أكون مبالغا إذا قلت إنه لم يعد في الأدب العربي المعاصر فيما بعد الأربعينات بل لا يتابع هذه المدرسة ويجري في مقدمة ركبها الآن. ولم يلبث جـبران خليل جـبران أن تابع أمين الريحاني ومضى يحمل الخيط، بينما تركه الريحاني إلى فن جديد من القول، أما جبران فقد

وأُنْشِئت مدارس التعليم الخاص والعام، وعرف المغرب أول مدرسة للفنون، وهي مدرسة الفنون الجميلة..

واصل الطريق إلى نهايته حتى عرف به.ثم أصبح هذا الفن (بدعة) جرى في مجراها العديد من الكتاب وخاصة الشباب منهم،في مصر، وفي لبنان والعراق... ثم انصرف عنها الكتاب والشعراء إلى فنون أخرى ولم يبق له من ولي غير صاحب "عنقود ندى".

وقد شغف محمد الصباغ بهذا الفن فتخصص فيه وعرف به حتى أصدر فيه سبع مجموعات منذ عام 1953 حتى الآن وهي على الترتيب: "العبير الملتهب"، "شجرة النـار"، "اللهاث الجريح"، "أنا والقمر"، "شلال أسود"، "فوارة الظمأ"، وآخرها "عنقود ندى" هذا الكتاب الذي بين أيدينا والذي تفضل بإهدائه إلي من قريب وغفلت عنه تحت ضغط المشاغل، غير أن أخي الأديب المغربي كان ولا يزال صاحب فضل في دراستي عن المغرب ولعله أول من كاتبني من كتاب المغرب على الإطلاق عام 1958 حين أرسل إلي "اللهاث الجريح" وخطابا رقيقا ظنا منه أنني "الشاعر" الموسوم باسمي، والـذي نشرت له مجلة "الأديب" الزاهرة كثيرا منذ سنوات وكنت قد وجهت إليه رسالة فرد علي بقصيدة رائعة، حددنا فيها أن هناك شاعرا ومفكرا يحملان اسما واحدا. ثم مضى الصباغ على سنته في الوفاء فأوفى".

وفي مرحلة الخمسينيات كان الشعر المغربي منشغلاً بقضايا التحرّر من المستعمر. أما بعد الاستقلال فدخل الشعر المغربي مرحلة أخرى، حيث كان الاهتمام منصبّاً على مسألة القومية

العربية والقضية الفلسطينية. وتأثر المغاربة بالأدباء المشارقة، خاصّة أنه في بداية الاستقلال كان معظم الأساتذة من مصر ومن مختلف الـدول العربية يدرِّسون بالمغرب لقلّة أطر التدريس. وكان للصحافة والنوادي الأدبية دور كبير في تجديد أساليب الكتابة. وبعد هذه الفترة بدأ المغرب ينفتح على أوروبا بدل المشرق العربي. ويتجلى هذا بوضوح في الدراسات الأدبية والمناهج النقدية وفي الشعر وازدهـار حركة الترجمة بالمغرب. فتغيّرت الرؤية إلى الشعر والشاعر. فالشعر كما يرى علال الفاسي له رواده الذين خبروا معنى الشعر، يقول:

الشعر غير ذويه لا يدريـه
كالمجد غير الشعر لا يبنيه
الشعر روح في الفؤاد كريمة
يوحي إليها الكون ما يخفيه

فعلال الفاسي يحدّد مَن هو مبدع الشعر ومَن هم الأشخاص الذين يكونون أهلاً لقول الشعر.
وهذا الطرح لم نكن نجده عند السابقين.
إذن هناك أفكار جديدة قادمة من الحداثة الغربية منفتحة على مختلف الفنون والأجناس الأدبية كالمسرح والغناء والملحمة. وكانت البداية الأولى لانفتاح الشعر المغربي على هذه الفنون، وخاصة المسرح. وبهذا الانفتاح المسرحي يتبيّن لنا مدى ارتباط الشعر المغربي بالثقافة الأوروبية. وهو سمة من سمات التحديث الشعري.

ونورد هذه الأبيات المختارة من قصيدة نظمها علال الفاسي وهو ما يزال طالباً في القرويين، تحية لزملائه الشباب الذين قاموا بأول تمثيل مسرحي في فاس.

كلّ صعب على الشّباب يهون
هكذا همّة الرِّجال تكونُ
قدمُ في الثّرى، و فوق الثُّريـا
همة قـدرهـا هناك مكينُ

بدأ المغرب ينفتح على أوربا بدل المشرق العربي. ويتجلى هذا في الدراسات الأدبية والمناهج النقدية..

قد حسبنـاهم رجالاً فكانـوا
ولهم في الحياة معزىً ثمينُ
مثلوا ما مضى لهم من فخـار
لـيرى ما أتـاه دهـر خـؤونُ
ليرى كيف ضاع حزم و عـزم
وعـرا بـعـده فـتـور وهـونُ

وقد مجّد كذلك شاعر الحمراء محمد بن ابراهيم هذا الانفتاح على هذا الفنّ الجديد، فنّ المسرح.
وانفتاح القصيدة التقليدية على فنّ المسرح من أهمّ عناصر التحديث الثقافي الشعري للقصيدة التقليدية. فهو يقول في قصيدة "مرحباً بأبناء النيل":

تبدّت نجوم الفنّ في أفق الغرب وأشرق شمساً بينها يوسف وهبي

وفي مرحلة الأربعينيات انـتـشرت الحركة الرومانسية بالمغرب بعد الحرب العالمية الثانية، حيث ستنفتح لأول مرّة الرومانسية المغربية على الشعر الغربي. وقد تعرّف المغاربة على الثقافة الغربية من خلال المـشرق لأسباب تاريخية وثقافية، خاصة وأن الشعراء التقليديين لم يكونوا ملمّين باللغات الأجنبية وخاصّة الفرنسية والإسبانية والإنجليزية. وهو ما سيتغيّر مع الحركة الرومانسية المغربية وخاصة مع الشعراء الذين تلقّوا تعليمهم خارج المغرب كعبد السلام البقالي الذي ذهب إلى مصر ثم أمريكا، ومحمد الصباغ تلقى تعليماً حرّاً ثم إسبانيا، وإدريس الجاي في فرنسا، وعبد المجيد بنجلون في مصر.

فكانت المحاولات الأولى في تغيير بنية القصيدة، خاصة وأن شعرية الانفتاح فتحت أبواباً كبيرة للتحولات في النقد العربي. فقد نادى المجدّدون بضرورة "الوحدة العضوية" في القصيدة، فلم يستحسنوا تعدّد الأغراض في القصيدة. وكانت نظرية الوحدة العضوية المستوحاة من كولريدج وأرسطو وسبيندر لاستبعاد إحلال عضو محل آخر حتى تكون القصيدة، كما يرى محمد غنيمي هلال، كالبنية الحيّة لكل جزء وظيفته التي تعمل على تسلسلٍ في التفكير والإحساس. وهي الفكرة التي تبنّتها "جماعة الديوان" الذين ثاروا على تفكّك القصيدة العربية. وفي هذه المرحلة كذلك عمد الشعراء كذلك إلى الإعلاء من مرتبة الفنّ. يقول إدريس الجاي في قصيدته "تحية عاطفية لشعراء مدريد":

إليكم ألسُن الشعر التي طفقت
تُمجّـد الفـنّ دومـاً أيّ تمجيد

وقد انفتحت الرومانسية المغربية على الفنون التشكيلية والموسيقى والغناء والتعبير عن الأنا. يقول محمد الصباغ في قصيدة "يا بعض أنا":

مـن أنت يا بعـض أنــــا؟
يا ترنيمــة الصـــدى النّائـم

والرومانسية المغربية مثلها مثل الرومانسية في العالم. فالشاعر المغربي جاء برؤية جديدة للشعر والإنسان والكون والحياة. ونجد هذه الرؤية في الشعر المغربي الرومانسي عند كل من عبد القادر حسن، عبد القادر المقدم، عبد الكريم بن ثابت، عبد الغني سكيرج، عبد المجيد بنجلون، عبد السلام العلوي، إدريس الجاي، محمد الصباغ، أحمد عبد السلام البقالي، علال بن الهاشمي الفيلالي الخياري، مصطفى المعداوي. وهكذا لعبت الترجمة دوراً في تحديث القصيدة والرؤية إليها وقراءتها. فكل الشعراء الذين حملوا لواء الشعر الجديد أقدموا على الترجمة ومعظمهم متشبّع بالثقافة الأوروبية. وأصبحت الترجمة عنصراً فاعلاً في تثقيف الشاعر، وفي التعرّف على الثقافة الأجنبية التي هي مفتتح الحداثة والتحديث الشعري. فالقضايا الكبرى طُرحت في الشعر العربي بعد أن تمكن الشعراء من الثقافة واللغة الأجنبية.

وكان ظهور الاتجاهات الشعرية الجديدة مع القصيدة المغربية الحديثة في المعاني والصور والأخيلة والأفكار والتجارب الفنية مع بعض المجلات الثقافية كمجلة أنفاس سنة (1966) ومجلة الثقافة الجديدة (1974). ولابـد من الحديث عن مجلات عربية كان لها تأثيرها على الشعر المغربي والعربي عامّة كمجلة شعر (تأسست جماعة شعر سنة1957) ومجلة مواقف في 1969 . وهي مجلات رائدة تمثل منعطفاً هاما في تاريخ الحداثة والتحديث الشعري.

وكان البيان الشعري لأدونيس الذي ضمّه العدد الرابع إعلاناً عن مشروع تحديثي متفاعل مع روح العصر في مواجهة الشعر التقليدي بالدعوة لثقافة جديدة متحرّرة من أسر الماضي، واختراق

شعرية الانفتاح فتحت ألوابا كبيرة للتحولات في النقد العربي.

القداسة الشعرية. وهي المجلة التي أثارت إشكالية قصيدة النثر بعد بيان أنسي الحاج، وإن لم تستطع المجلة الكشف عن قصيدة النثر العربية كقصيدة ضمن المـشروع التحديثي الشعري، كما طرحت مفهوم الكتابة الجديدة بعد بيان أدونيس. فقد كتب أدونيس في مجلة "مواقف"، التي كان مديرها المسؤول ورئيس تحريرها، مقالا تحت عنوان "تأسيس كتابة جديدة."

وكانت هناك دعوة أخرى لمشروع الكتابة في المغرب الأقـصى. فقد نشرت مجلة "الثقافة الجديدة" التي كـان محمد بنيس مديرها المسؤول منذ 1974. وهو أول من سيطرح مفهوم بيان الكتابة في المغرب. كان هذا البيان بداية تغيير مسار الشعر المغربي، مع بداية الثمانينات وذلك في سنة 1981م. وفيه يرسم حدود الكتابة التي كان أدونيس قد دعا إلى ترسيخ ملامحها الجديدة. ثم تطوّرت القصيدة المغربية مع شعراء السبعينيات والثمانينيات حيث سيعرف الشعر المغربي منعطفاً جديداً مع شعراء حقيقيين بالانفتاح على شعريات العالم وعلى فنون أدبية وغير أدبية كالفنون التشكيلية والسينما والمسرح وغيرها، مع حركة نقدية موازية مبنية على الثقافة والمعرفة الشعرية، والإسترشاد بالمناهج النقدية الجديدة، في الوسطين الصحفي والجامعي .



عبد الرحيم العطري

من ثراء الثقافة المغربية

الحكاية الشعبية و«تقديس» الماء في مجتمعات الندرة

على سبيل التمهيد

"المغرب جنة الأنثروبولوجيين"، قول يتردد باستمرار بين أهل العلوم الاجتماعية، اقتناعا منهم بالثراء الرمزي الذي تختزنه الثقافة المغربية، في أبعادها التعددية الغارقة في القدم، فما من "سجل" ثقافي إلا ويحيل على "عمق" تاريخي وامتداد مجتمعي مسنود برمزية دالة، وهو ما نلاحظه بجلاء في "تنوع" أشكال ومضامين أنماط العيش وآليات التفاوض مع الواقع، في مستويات من الأداء الاجتماعي والفعل الثقافي، الذي حسم انتقال "المغربي" من الطبيعة إلى الثقافة، ومكنه من بناء هويته الجمعية عبر الزمن.

إن الثقافة المغربية، بما هي كل مركب، وفقا للفهم التايلوري، تتضمن كافة الإنتاجات الفكرية والمادية واللامادية، والتي تظل ممهورة بتوقيع مختلف الحساسيات المكونة لهذا المغرب التعددي، في عمقه الإفريقي وأصله الأمازيغي وانتمائه العربي الإسلامي، وأساسه الحساني الصحراوي، ومكونه اليهودي، وامتداده الموريسكي وانفتاحه على الثقافات الأخرى، ففي هذه التعددية المتناغمة ينكشف غنى هذه الثقافة وتتشرعن أصالتها و"اختلافيتها" عن احتمالات الهجانة أو اللا تجذر التاريخي.

إلا أنه يمكن القول بأن **نصا غائبا** كثيرا ما يُهْمَلُ في الاشتغال على "الثقافي"، وهو "المتن الشَّعْبي"، الذي يبقى مدخلا قِرائِياً أثيراً لفهم أي مجتمع، باعتباره لسان حال الأجيال المتعاقبة، ففي نصوص الملحون، ورقصات أحيدوس وفن العيطة والحَلْقَة، والأمثال الشعبية والأحاجي، وغيرها من صنوف الثقافة الشعبية، نفهم جيدا بأن الإنسان هو كائن رمزي بالضرورة، وأن الرموز و الطقوس تحديدا تشكل أُسَّ التفاعلات الاجتماعية للأفراد والجماعات، بل إن تاريخ الإنسان، وفي مختلف المجتمعات، هو تاريخ رموزه وإشاراته و معانيه. كما أن المجتمع، يَرْتَكِنُ إلى التعبيرات الرمزية والرامزة، أكثر ما يستند إلى أخرى مادية، وبالضبط في سجلات "اليومي".

إن المجتمع المغربي، أو بالأحرى ثقافته/ثقافاته الشعبية والعالمة، بناء على هذا الفهم، هو/هي **كُلٌّ رمزي** أو نظام رمزي، تشتغل فيه الرموز على مستويات عدة، وبصيغ متباينة، من اللغة إلى اللباس، فالصور والألوان والموسيقي وفنون القول والكتابة، وكذا مختلف التعبيرات والتفاعلات والإنتاجات والتواصلات،

إن الثقافة المغربية، بما هي كل مركب، تتضمن كافة الإنتاجات الفكرية والمادية واللامادية، والتي تظل ممهورة بتوقيع مختلف الحساسيات المكونة لهذا المغرب التعددي، في عمقه الإفريقي وأصله الأمازيغي وانتمائه العربي الإسلامي، وأساسه الحساني الصحراوي، ومكونه اليهودي، وامتداده الموريسكي وانفتاحه على الثقافات الأخرى.

ما يجعل من الرمز الثقافي "خطابا و ممارسة" مُخْتَرِقَةً لكل أبنية المجتمع. فالاجتماعي لا يوجد خارج الرمز، أو خارج تعبيراته الثقافية، بل داخله ومن خلاله، لا باعتباره معانٍ و مبانٍ فقط، بل باعتباره مُحَدِّداً لشروط إنتاج الرمز وضمان استدامته.

فالرمزي يشكل سلطة لامرئية، و مؤثرة في الآن ذاته، ولعله السبب الرئيس الذي دفع بيير بورديو إلى الاهتمام بالحقل الرمزي و سوسيولوجيا الأشكال الرمزية بالضبط (بورديو:2007.ص.46.) ، إذ من الضروري البحث، و باستمرار عن البنيات الخفية التي تتحكم في كل **إنتاج رمزي**. و يضيف قائلا بأن المنظومات الرمزية، وباعتبارها أدوات للتواصل والمعرفة، تمارس السلطة وتفرض البنيات، لكونها مُبَنْيَنَة في الأصل، فالسلطة الرمزية هي سلطة بناء الواقع، وهي تسعى أصلا لإقامة نظام معرفي(بورديو:2007.ص.47.). لربما نكتشف هذا "السلطان الرمزي" بقوة ووضوح في امتدادات الدين والتدين، حيث تتحول الرمزيات في مستوى "العلامات المجالية المقدسة"، وفي اللباس والخطاب..إلى آليات لإنتاج التراتبات والتمايزات.

أولا: من الرمز إلى الماء

يحتمل الرمز القراءة و القراءة المضادة، و يفتح الباب أمام احتمالات التأويل، نظرا لكونه علامة في البدء، تحتاج إلى قراءة، فالرمز هو علامة اصطناعية مختزلة اختزالا تكثيفيا، تتأسس على سُنَنٍ خاصة تحدد إمكانات القراءة و التداول المتوافق بشأنها قبلا. و بما أنها كذلك فهي حاملة بالأساس لقيم ومُعْتَقَدات وتَمَثُّلات، فكل رمز هو "حمال أوجه" للمعنى. ومن هذا المنطلق نقترح ها هنا اشتغالا على بعض من ثراء الثقافة المغربية في مستواها الشعبي، لنكتشف انشغالها بالإنسان والمجال، عبر تقديس الماء، من منافذ الحكي الشعبي.

يظل الماء في مجتمعات الندرة والوفرة على حد السواء، شرط الوجود والامتداد، إنه يختزل تاريخ المجال والإنسان ، إنه يؤشر على الثابت و المتغير في مسار مُلْتَهِب من الصراعات والتنافسات ، "فملكية الماء في المغرب الواحي (من الواحات)، لا تقل أهمية عن ملكية الأرض"، بل إنها تصير الملكية الأهم والأكثر اسْتِثَارَةً للصراع أو التَّحالُف، فالماء عنصر استقرار وهَدْم في الآن ذاته ، حوله، ومن أجْله سُجِّلَتْ واقعة الاستقرار ضِدّاً على معطى الاَنْتِجَاع والتِّرْحال ، وبسببه نشأت في التاريخ القديم، وما تزال العديد من الصراعات.

هـذه الأهمية القصوى للماء في المجتمع الواحي، سَتَسْتَوْجِبُ مزيداً من التنظيم، وفقا لمبادئ الشَّرْع، والعُرف، والقانون، التي تَسْتَنِدُ إليها الجماعة في تدبيرها للمُشْتَرَك و الحيوي في يَوْمِيِّها العام ، فمن خلال التَّشَبُّع بالتنظيم الشَّرْعِيّ و العُرْفِيّ لحقوق الماء، والمُتَمَثِّلَة في حق الشُّرْبِ، و حقِّ الشَّفة، و حق المجرى، و حق

المَسِيل، وحق العالية على السافلة... فضلا عما تراكم من أعراف و أحكام في إطار فقه النوازل (بونبات:2000.ص.32)، تَمَكَّنَ المجتمع الواحي من إنتاج منظومة قانونية محلية تؤطر علاقة الأفـراد والجماعات بالثروة المائية، و صُنوف استغلالها على درب الملكية الفردية، أو في إطار الاستغلال الجماعي.

لكن "تقديس" الماء، و تعزيز مكانته الرمزية والمادية في المجتمع، لم يَحْدُث، فقط، بالاستناد إلى المنظومة القانونية في مستوى الـشرع و العُرف، بل تواصَلَ و تَعَضَّدَ. أيضا، عن طريق المُـتُـون الشعبية المفتوحة على الحكايات، والأمثال، والنوادر، والأشعار، والحكم...و التي تؤسس لنظام قيمي قوي التأثير، يُسْهِمُ، بالفعل وبالقوة، في بناء الوضعيات الثقافية والاجتماعية التي تُعَزِّزُ مكانة الماء في المخيال الجَمْعي.

و لهذا سنحاول في هذا المقام التعريف بأهم الحكايات الشعبية التي تؤسس هذه "القداسة"، أملا في اكتشاف مسالك المعنى التي تقود إلى تحديد العلائق الممكنة بين المأثورات الشعبية و بناء التمثلات و المواقف الفردية و الجماعية. ففي انفتاحات/انغلاقات المقدس يلوح الرمز و تتكثف الدلالة و تنكشف و تتحجب المعاني، وكأننا في جغرافيا لا نهائية من الأيقونات و الاستعارات، التي تتطلب نفسا عميقا للقراءة

الرموز و الطقوس تحديدا تشكل أسَّ التفاعلات الاجتماعية للأفراد والجماعات، بل إن تاريخ الإنسان، وفي مختلف المجتمعات، هو تاريخ رموزه وإشاراته و معانيه

و الموضعة، ما يجعلنا نتذكر ما قاله موريس غودلييه يوما، و هو أن على الأنثروبولوجي أن يبلل قميصه عرقا « l'anthropologue doit mouiller sa chemise » من فرط التعب بحثا عن المعنى(العطري:2014.ص.9).

ثانيا: مجتمع حَكَّاء

في البدء كانت الحكاية، لسبب بسيط و وجيه في الآن ذاته، و هو أننا حُيال مجتمع حَكَّاء، يؤسس تواصلاته و علاقاته الإنسانية عن طريق الحكي و التواتر، فلكل واقعة اجتماعية حكاية مبررة أو مُنكرة، فالحكي هو الأصل، و هو المنتج للمعنى في كثير من الأحايين، و عليه لم يكن غريبا أن يرتهن الفاعل الإنساني إلى المتن الحكائي لحماية مـوارده من الضياع و الانتفاء. ففي منطقة تُودْغَى العليا جنوب شرق المغرب، حيث عطوبية المجال و ندرة التساقطات المطرية، تصير الحكاية مساهمة بقوة في حماية الثروة المائية عن طريق استثمار آليات اللعنة و الثواب.

تقول الحكاية الأولى عن عين مائية في تُودْغَى العُليا، إن بها أفعى مباركة لا تَمَسُّ بسوء إلا من غسل ثيابه أو رجليه في العين، أما من يريد الشرب فقط، فالأفعى لا تمسه بسوء، بل تشكره على حُسْن صنيعه، وتُيَسِّرُ له كثيراً من الأعمال في حياته، و بسبب الاعتقاد في وجود هذه الأفعى، فإن تلك العين لا تستعمل إلا للشرب، ولا تتعرض بالمرة للتلوث.

و في نفس السياق، تَحْضُرُنا حكاية عين السَّمَك المقدس، التي توجد قريبا من مضايق تودغى، والتي يؤكد سكان المنطقة أن بها أسماكا مباركة، تظهر يوم الجمعة أساسا، و تحمل أقراطا في زعانفها، لا ينبغي أن تصطاد أو تُؤْكَل، و بذلك يُحَذَّر من إيذائها، حيث يشير الكثيرون إلى سوء عاقبة المُعْتَدِينَ على الأسماك، وجودة مياه العين،

فالمجموعة البشرية، هي في حاجة، دائماً، إلى المقدس، ليس من أجل تدبير حياتها الدينية، بل، و هذا هو الأهم، من أجل إثراء علاقاتها و تقوية حظوظ مواجهتها للواقع، و لهذا يظل الاعتماد على تعبيرات المقدس، روحيا واقتصاديا، و حتى سياسيا، من الشروط الضرورية لتأمين الاستمرارية في ظل نسق مفتوح على التوتر والاحتقان

فمن مُؤكِّد أن فلان صار عقيما بسبب فعلته، إلى مُقسم بأغلظ الأيمان بأن فلانا حاق به أكثر من مكروهٍ بسبب اعتدائه على السمك المقدس.

يتأكد لنا، جَلِيّاً، ما ذهب إليه جورج بالانديه بالقول: "في مجتمعات النـدرة هناك ثراء كبير" (Balandier:1981.p.21)، فَضِدّاً على ندرة الموارد الطبيعية، هناك ثَرَاء في القِيَم، والرموز، والاشتغالات الرمزية للمجتمع، و هذا ما يتأكد في الوضوء داخل مجال الصحراء، فالوضوء لا يَصِحُّ إلا إذا كان بالقرب من شجرة، و بذلك يصير استعدادا للصلاة و سَقْياً مُحْتَمَلاً لِكَائِنٍ حَيّ، ما يعطيه واقعة البناء الديني والإيكولوجي في الآن ذاته.

إن هذه الصياغات لا يمكن أن تستوفي الواقع كليا، و لا يمكنها أن تجيب عن مختلف إشكالاته، و لهذا يجري البحث باستمرار عن آليات و تعبيرات لإعـادة بنينة العلاقات الاجتماعية الثقافية. فثمة ممارسات يأخذ بها الأفراد لتأمين أساسيات الحضور الاجتماعي و تحصينه، و هي ممارسات تستدعي العلنية مثلما تتطلب السرية، و ذلك تبعا لشروط إنتاج و إعادة إنتاج الوقائع الاجتماعية.

ليست مهمتنا البحث عن"عقلنة" ممكنة لهذه الممارسات، و لا التأكد من وجاهتها أو محدوديتها، و أساسا في جوانب الكرامة و ما يتصل بها من انخراقِ عادةٍ و إبراءٍ و تيسيرٍ و مباركة. ذلك أن الانهمام بحقل الإنتاج والتدبير الرمزي لحياة المجتمع يندرج في إطار فهم يعتبر أن رهانات الصراع والتدافع الاجتماعي ليست دائما، وبالضرورة، اقتصادية، فهناك جانب مهم من الحياة الرمزية يكون محور صراع وتنافس شديدين، فعلاقات القوة لا تشتغل بعيدا عن علاقات المعنى. و إن السؤال عن الكيفيات التي يُعاش بها المقدس و يُستثمر و يُستنزل، يعد ضروريا لإدراك وتمثل مفهومه، فالتجربة التي تُختبر فيها العلاقة بين المقدس و الدنيوي، تصير مدخلا لفهم الأبعاد الاجتماعية لتدبير علاقات القوة و المعنى.

ثالثا: ما وراء الحكي

يبدو من خلال هذه المتون، أن الرِّهان الأقصى لمُجْتَمع النُّدْرَة، هو الحفاظ على الماء، وعلى جَوْدَتِه، فالمجموعة البشرية، هي في حاجة، دائماً، إلى المقدس، ليس من أجل تدبير حياتها الدينية، بل، و هذا هو الأهم، من أجل إثراء علاقاتها و تقوية حظوظ مواجهتها للواقع، و لهذا يظل الاعتماد على تعبيرات المقدس، روحيا واقتصاديا، و حتى سياسيا، من الشروط الضرورية لتأمين الاستمرارية في ظل نسق مفتوح على التوتر والاحتقان. في هذه الحركية المتعددة الأبعاد و الانتماءات، ثمة ارتكان إلى المقدس في التدبير و التفاعل، فإعادة الإنتاج تظل محكومة في كثير

من الأحيان بالقدرة على استثمار المقدس و توظيفه.

يشير عبد الكبير الخطيبي إلى أن "الضَّيْق الاقتصادي الشديد، تلازمه عصبية قوية ونظام قوي للدفاع عن الذات" (الخطيبي:1980.ص.175)، و الواقع أن مجتمعات النُّدْرة، كانت و إلى حد بعيد، مفتوحة على الأزمة والتدافع المُسْتَمِرّ بين القبائل حول الماء، و أماكن الانتجاع، فضلا عما عرفه من مجاعات وجوائح واختناقات و توترات سياسية، ترتبط بِعُسْرِ انتقالٍ واسْتِخْلافٍ، في غالب الأحايين. و بالطبع، فإن واقعا بهذه المواصفات، في حاجة إلى ما يُعَضِّدُه، ويدعم وجوده المُهَدَّد، دوما، بإكراهات الطبيعة، والجِوارات القَبَلِيَة، والمدينية، والتَّوَتُّرات السياسية.

بسبب واقع النُّدْرَة، يَتوجَّبُ الدخول في مشاريع جماعية لتحصين الحقوق والواجبات، وتأمين أكبر قَدْر مُمْكن من التَّسَاكُن و الاستمرار، فتاريخ المجتمع الواحِي لم يكن هادئا في كليته ، فقد عاش طويلا على إيقاع الهجومات و الصراعات حول سبل الماء و الأرض و النخيل ، و منه كان الانضواء في سكن القصر كمؤسسة دفاعية ، و منه أيضا كان الانضواء في إطار جماعات تقليدية تنظم العلاقات و الممارسات ، و بسبب هذا التاريخ الملتهب كان الماء أصل ملكية ينتقل بالوراثة أو البيع و الشراء . ففي هكذا مجال مفتوح باستمرار على الصراع و التنافس ، كيف يتم تدبير المشترك الجمعي ؟ كيف تتم صناعة القرار المحلي ؟ و كيف تتواصل دينامية التحولات في ظل شرط التغير أو إعادة الإنتاج ؟

هناك برأي الخطيبي:"تشابه بين الضيق الاقتصادي الشديد وثقافة مرتكزة على قيم قوية، فهذه الأخيرة تعوض الأولى وتحدث التوازن داخل النظام الاجتماعي، و بهذا الشكل يحتاج إلى إيديولوجيا وإلى دين" (الخطيبي:1980.ص.175)، فالشرط الطبيعي مُؤَسِّسٌ بدوره للوقائع الاجتماعية في مستوى الاتصال أو الانفصال.

طبعا ساهم الدين الإسلامي في إضفاء طابع القداسة على الماء، مثلما أوصت ديانات أخرى و نظم أخلاقية أخرى بوجوب الاهتمام بالماء باعتباره أصل الحياة. مثلما اشتغلت الثقافة الشعبية على توكيد هذه القداسة عن طريق المثل الشعبي و الحكاية الشعبية، و أساسا عن طريق آليتي الثواب و اللعنة، ففي النماذج السابق ذكرها، يلوح باستمرار ذلك التقابل بين المآلين: مآل من يحترم العين المباركة والسمك المقدس، و مآل من يضرب بعرض الحائط المحاذير التي تتحدث عنها المتون الشعبية.

من المؤكد أن الماء يتسرب إلى كثير من السجلات الاجتماعية و الثقافية، و لهذا من الطبيعي أن يحضر بقوة في الحكاية الشعبية كعنصر بناء و تعميق و تأزيم أيضا للحدث

ساهم الدين الإسلامي في إضفاء طابع القداسة على الماء، مثلما أوصت ديانات أخرى و نظم أخلاقية أخرى بوجوب الاهتمام بالماء باعتباره أصل الحياة. مثلما اشتغلت الثقافة الشعبية على توكيد هذه القداسة عن طريق المثل الشعبي و الحكاية الشعبية، و أساسا عن طريق آليتي الثواب و اللعنة

فالتنمية و قبل أن تكون تغييرا يرمي إلى تحسين الأداء، فهي تحصين للمكتسبات و حماية لها من الضياع. و بذلك تصير المأثورات الشعبية في خدمة البناء الإيجابي للمجتمع و رساميله الرمزية و المادية

(بـــلاجـــي،2013.ص.111). إلا أن ما يهم في هذه الحكايات ليس الوجاهة و الصدقية، و إنما المرامي و الغايات، فبدل أن نتعب أنفسنا بحقيقة الأفعى المباركة و السمك المقدس، علينا أن ننتبه إلى غايات إنتاج الحكاية، و التي لا تبتعد عن أهداف حماية الماء من الضياع والتلوث و الانتفاء، فالحكاية الشعبية بهذا الشكل و المحتوى تصير حليفا استراتيجيا للتنمية.

ذلك أن التنمية تنطوي في أبلغ صورها على إحداث نوع من التغيير في المجتمع الذي تتوجه إليه، وبالطبع فهذا التغيير من الممكن أن يكون ماديا يسعى إلى رفع المستوى الاقتصادي و التكنولوجي لذات المجتمع، و قد يكون معنويا يستهدف تغيير اتجاهات الناس و تقاليدهم و ميولهم، كما يقول شاكر إبراهيم، فالأمر يتعلق إذن بعمليات هادفة محدودة في الزمان و المكان تراهن على التغيير الإيجابي طبعا، إن التنمية في مختلف أشكالها وتصوراتها تستهدف أبعادا مفتوحة على ما هو لوجيستيكي أو ما هو معنوي، تقود ختاما نحو تغيير السياسات والممارسات و المواقف.

إن الحكايات الشعبية في منطقة تودغى، و في شقها المتصل بالحفاظ على المجال و الإنسان، تساهم بشكل أو بآخر في تحقيق التنمية المحلية عن طريق تثمين الموارد الطبيعية، فالتنمية و قبل و أن تكون تغييرا يرمي إلى تحسين الأداء، فهي تحصين للمكتسبات و حماية لها من الضياع. و بذلك تصير المأثورات الشعبية في خدمة البناء الإيجابي للمجتمع و رساميله الرمزية و المادية.

إن آلية العقاب و الثواب، و لو في مستواها الرمزي، تؤثر في الحفاظ على الموارد الطبيعية في مجتمعات الندرة، فبالرغم من تعاقب الأجيال و تأثيرات الانتقال التكنولوجي، فإن عين الأفعى المباركة ما زالت تحافظ على نقائها، كما أن السمك المقدس، ما يزال يسبح في تودغى العليا، من دون أن يتعرض لأي مكروه، فقوة المعتقد تؤثر في السلوك، و توجهه نحو ما تقضيه ضرورة العيش في مجال النُّدْرَة.

رابعا: ملكية الماء

و بما أن الماء هو أصل الحياة في عمق الصحراء، فإن ملكيته ستصير الأقوى والأهم في تفاصيل الرساميل المادية التي تتوفر بالمجتمع الواحي، وتتلخص هذه الملكية في حصَص زمنية معلومة قد تطول أو تقصر، تبعا للصَّبيبً المائي، والتَّمَوْقُع في السَّافِلَة، أو العالية. وتُعَدّ " الخروبة " الوحدة القياسية لتقسيم الماء في الواحة، وهي مدة زمنية" تقدر ب45 دقيقة، عندما يكون النهار متساويا مع الليل" (العطري:2009.ص.122).

وتبعا للوضعية العقارية للماء في المجتمع الواحي ، فإنه يصير محور العمليات القانونية المرتبطة بالبيع، والشراء، والكراء، والرَّهْن، و الإرث، كما أن انضباطه إلى جملة من الأُطُر التنظيمية التي يحكمها الشَّرْع والعرف والقانون، يجعله كما الأرض، في العالم القروي المغربي، مُتَّصِفاً بِحَدٍّ أعلى من التعقيد و التَّشَتُّت.

فإذا كان الوضع العقاري للأرض بالمغرب مفتوحا على الملك الخاص والمخزني والأوقاف والجيش

..فإن ذات التنوع والتعقيد ينتقل بالتبعية إلى دوائـر تدبير وامتلاك الماء في المجال الواحي، فهناك الماء الخاضع لمنطق الملكية الفردية، وهناك ماء آخر في ملكية الزوايا، وآخر في يد الأوقاف، ورابع يخضع للملكية الجماعية، كما أن التعقيد والتشتت يصل إلى ذروته في شأن مياه السواقي ، " فالمالك الواحد يمكنه أن يمتلك حصة مائية مشتتة في مستويات متعددة (الساقية، السواقي، الساقية البيقصرية).

و من أجل تدبيرٍ أفضل للماء، يلجأ سكان الواحة إلى بناء سدود تقلٍيدية صُغْرَى، تعرف. مَحَلِياً باسم أكوك، كما يلجأون إلى تهييء السواقي التي يَتِمُّ عبرها توزيع الماء على مالكيه، بإشراف مُتَخَصِّص في تدبير وتوزيع الماء، يُطْلَق عليه " عامل الساقية أو الناظر، و يُعْهَدُ إليه، بالحِرْص على صلاحية السواقي، والحفاظ عليها من التَّلَف و التَّوَحُّل، كما يعهد آل الواحة بتنظيم الرَّيِّ، و توزيع الماء إلى شخص آخر يسمى" بالصعاد"، وهو شخص له اطلاع واسع بأسرار النوبة المائية التي تتشكل من 16 خروبة "(البوزيدي:2006.ص.56) .

و في إطار تحولات تدبير الماء في المجتمع الواحي نجد ظهور واقعة دولنة الماء، فمياه الوادي صار متحكما فيها بعد إقامة الدولة لسدود كبرى ، و هذا يعني أنها هي التي تتحكم في تزويد الفلاحين بمياه السقي، وأنها من يتحكم في تدبير

> يعتبر بيير بورديو أن المنظومات الرمزية ليست مجرد أدوات للتواصل والمعرفة فحسب، بل هي أدوات للتضامن الاجتماعي، ويمكن أن نضيف ونقول بأنها أدوات لإنتاج و إعادة إنتاج الاجتماعي

حياتهم الفلاحية، خصوصا و أنها تعمد إلى تسجيل حضورها في المجتمع الواحي عن طريق بناء قنوات التوزيع و التحويل الكبرى و التصفية من الرمال و الأوحال.

لقد تَغَيَّرت طبيعة الماء، فمن ماء السَّماء إلى ماء الدولة، و هو ما أثَّر، أيضا، على محدودية التَّدَخُّل الجَمْعِيّ لحماية المُشْتَرَك، وتَحْصِين المُكْتَسَب. فالفَاعِل لا يَسْتَشْعِر تَمَلُّكَه الرمزي للمجال، و لهذا لا يبدي كثير اهتمام، وانْشغال بضرورة الحفاظ على هذه الإمكانيات الطبيعية التي تتوفر في المغرب الواحي.

خامسا: سلطان الجمعي

إن بروز الواحة كثراء طبيعي في عمق الفقر و الجفاف الجغرافي ، سيجعلها على الدوام محط أطماع وهجومات ، و لعل هذا ما جعل السكان يدمنون السكن بل التحصن في قصور و قصبات ، و الدخول أيضا في تنظيمات و مؤسسات جمعية لمواجهة الخطر الخارجي و تأمين أكبر قدر من التضامن و التكتل، فثقافة الندرة التي تطبع المجال الصحراوي هي التي أوجبت الانتظام سكنيا في إطار القصر لدى الواحيين ، فالأرض و الماء هما أعز ما يطلب في ظل هذه الثقافة ، و من أجل حماية هذا الرأسمال الطبيعي ، تطلب الأمر رفع أقصى درجات الأمن و الاستنفار و السكن بالتالي في إطار القصر كوحدة مجالية دفاعية .

ثمة ملامح مجالية تلوح في ملفوظات الثقافة الشعبية التي يتداولها الناس، فمن خلال جغرافيات هذه الثقافة يَتَأَتَّى التَّعَرُّف إلى رُؤْيَة الناس للمجال. ومفهومهم له (بلاجي،2013.ص.13). فالنظرة إلى الكون تتَحَدَّد عبر التَّمَثُّلات الشعبية للمجال الطبيعي و الاصطناعي. وهو ما يمكن اكْتِشَافُه في الأعْراف المُؤَطِّرَة للاستفادة من خيرات المجال

فالحكاية الشعبية، تَسْتَنِدُ في أدائها وانطراحها، على هذه الثنائية التي تَسْتَعِيرُ قوَّتَها التأثيرية من الرمزي والطقوسي، على اعتبار أن المجتمع هو كل رمزيِ، أو نظام رمزي، تشتغل فيه الرموز على مستويات عدة، وبصيغ مُتباينَة، من اللغة إلى اللباس، فالصور و الألوان، و مختلف التفاعلاتَ و الإنتاجات والتواصلات، ما يجعل من الرمز خطابا و ممارسة مُخْتَرِقَة لكل أبنية المجتمع

ومَرافقه، والأمثال، والحكايات المُحَفِّزَة و المُؤَسِّسَة للسُّلوكات والمواقف المقبولة اجتماعياً.

فالمجتمع الواحي يتوزع إلى عِدَّة وحدات مجالية سكانية تُعْرَف بالقصور، والتي يأوي كل واحد منها عناصر بشرية متعددة الأصول و الانْحِدَارات العِرْقية، والاجتماعية، والثقافية ، تَلْتَئِم، عُضويا، في إطار ما يعرف بـ " قبيلة القصر "، وتتكون "قبيلة القصر بدرجة من عناصر بشرية متنوعة الأعْراق والأصول ، تُعْتَبَر في الواقع بقايا التجمعات القبلية التي تعاقبت على تَعْمِير واحات الوادي، وبعد انْدِماجها، شَكَّلَتْ ما يُعرف، محليا، بقبيلة القصر"(البوزيدي:2006.ص.67)، التي تَرْتَكِن بدورها إلى نظام اجتماعي واقتصادي، تعمل على تقعيده و تَسْيِيده " جماعة " القبيلة، وهو ذات النظام الذي يَسْرِي مفعوله، كليا، على جميع المُنْتَسِبين إلى مجال قبيلة القصر، وتَخْتَصُّ جماعة القبيلة باختيار شيخها – رئيسها وممثلها- وتدبير مُشْتَرَكِها الجمعي المفتوح على المقدس، والأرض والماء و الغَلاّت ، وما إلى ذلك من علاقات ومُمارسات في اتجاه الداخل أو الخارج.

ذلك أن مستعملي المجال ينظرون إليه نظرة أخلاقية، فكأنهم يُؤَسِّسُون مجالا بمقاييس الأخلاق، لا بمقاييس الهندسة، وكأنما تَرَسَّخَ في أذهانهم أن المجال، وإن تَمَلَّكوه فرديا، إنما هو ملك جماعي، بل مملوك لقوى غيبية،(بلاجي،2013.ص.17.) تماما كما هو الأمر للعيون التي تتحدث عنها الحكايات الآنفة الذكر. فالاعتقاد بملكية المكان، ملكية جماعية، هو الذي جعل صيانته والحفاظ عليه، و تنظيمه وتنظيفه، مسؤولية كل فرد من الجماعة، ما يُؤَسِّس، فعلا، لتنمية حقيقية تَسْتَنِدُ إلى تَمَلُّك المجال و"تقديسه".

يتوفر القصر، في الغالب، على ساحة عامة تُسَمَّى الرَّحْبَة أو أَرَحْبِي، وتُخَصَّصُ للتَّجَمُّعات العامة، وإقامة المناسبات، ثم هناك المسجد الذي تقام فيه الصلاة، ويُعَلَّم فيه القرآن، فضلا عن دار القبيلة التي يُشْرِفُ عليها صاحب السَّارُوت، والتي كانت تفتح في الغالب للغُرباء والضيوف، وأبناء السبيل، لأنه بِتَوازٍ مع التحولات التي عرفها المجتمع المغربي، فقد استحالت هذه الدار إلى مخزن لأعشار الغَلّات التي يَسْتَخْلِصُها دواب القصر، أو الملازم الذي يتكلف بملازمة باب القصر للحراسة، واستخلاص مقادير معلومة من محاصيل سكان القصر، لتسليمها لصاحب الساروت الذي يصرفها في المصالح العامة للجماعة، وعلى العموم ، فليس القصر تطورا للخيمة أو النوالة ، إنه معمار فرضته ضرورات المناخ، إنه نتاج عطوبية المجال و تاريخ التنافس و الصراع في ظل شرط الندرة و التوازنات .

إلا أن سلطان الجمعي الذي يؤطر مجال الندرة، بات يتعرض للتآكل، فثمة تحولات مرتبطة بجماعة القصر و سلطها الرمزية و المادية التي تفقد القوة التأثيرية يوما بعد آخر ، فطابع الإلزام و القهر لم يعد حاضرا في كثير من قراراتها،

فالانتقال من القصر إلى الحدب جعل هذه السلطة تتداعى قبالة ظهور سلط فردية موزعة بين هندسة السكن الجديد، فالبنيات التقليدية تتعرض باستمرار للتفتيت و التحوير بسبب ما تحمله رياح المدينة والدولة ، و ما تحمله أيضا التحولات القيمية المحلية.

إلا أنه وبالرغم من مجموع هذه التحولات، فإن جماعة القصر تستمر و تواصل حضورها ، ولو في حدود السلطة الدنيا ، فإذا كانت الجماعة في مناطق أخرى من جغرافيا العالم القروي بالمغرب ، قد تعرضت للمحو و التحوير الوظيفي العالي الدرجة والنوع ، فإنها هنا بواحات تودغى ما زالت تحتفظ بعدد من وظائفها وسلطها التقليدية، وما زالت تحسم في بعض الخلافات، وما زال استبدالها بالتقاضي أمام المحاكم أمرا محدودا مقارنة مع ما يحدث في مناطق أخرى من المغرب القروي، فهل هو البعد عن المركز ما يؤمن استمرارية البنيات الأصلية؟ أم هو العمق التاريخي للمجال ما يضمن الاستمرار والامتداد ولو بشكل رمزي لممارسة السلط و بناء العلاقات؟

سادسا: أحواز المعنى

للرمزيات دلالات هامة في تدبير المشترك و تصريفه، بل إن الأهمية التي تحوزها الرمزيات تلوح أكثر في قراءة و تفسير هذا المشترك، إلا أن السؤال الذي يظل دائم الانطراح، يتصل أساسا بآليات إنتاج هذه الرمزيات داخل المجتمع، و هو سؤال لا ينفصل عن مجمل الشروط و البنيات التي تنتج البناء الرمزي و تحدد أشكاله التداولية.

يعتبر بيير بورديو أن المنظومات الرمزية ليست مجرد أدوات للتواصل والمعرفة، فحسب، بل هي أدوات "للتضامن الاجتماعي"، ويمكن أن نضيف ونقول، بأنها أدوات لإنتاج وإعادة إنتاج "الاجتماعي"، فالوظائف السياسية للمنظومات الرمزية، لا يمكن إهمالها، و الاكتفاء، بالتالي، بالنظر إلى وظائفها المعرفية والاجتماعية الأخرى، فالثقافة الموحدة(وسيلة التواصل)، هي ذاتها الثقافة الفاصلة المُقَسِّمَة (أداة التمايز)، التي تبرز الفوارق، و بذلك يصير الرمزي موضوع صراع وتنافس شديديْن من قبل الفاعلين في الحقل (بورديو:2007.ص.36.).

فعن طريق الحكايات و المأثورات الشعبية يؤسس المجتمع لبنائه الرمزي، و يحافظ على استمراريته، باستعمال الأزواج التاريخية المفتوحة على الخير و الشر، و الثواب و العقاب، فالأزواج و الأضداد لا تتخذ معناها الكامل إلا في ظل وجودها التقابلي، ففي الضدية نفهم كل طرف، فالخير لا يفهم إلا من خلال الشر، والضوء لا تكتشف قيمته إلا من خلال تجربة الإظلام، و السيادة لا تختبر و لا يعترف بها، إلا بشرط توفر العبودية، إنه التلازم التاريخي الذي يؤسس لفكرة الأزواج.

يظل السُّؤال المأزقي مفتوحاً على ضرورات، وكيفيات الاستفادة من التراث الشعبي في خدمة القضايا التنموية، فهل بالمقدور إعادة قراءة هذا الإرث و هذا الثراء، بنظارات محايدة بعيدا عن الانبهارية الزائدة أو الرفض الإيديولوجي؟ و متى نحسم موقفنا من الفائت، و يتأكد لنا بالتالي بأن الحداثة لا تعني حصريا الانقلاب كليا على مقومات النحن؟

فالحكاية الشعبية، تَسْتَندُ في أدائها وانطراحها، على هذه الثنائية التي تَسْتَعيرُ قوَّتَها التأثيرية من الرمزي والطقوسي، على اعتبار أن المجتمع هو كل رمزي، أو نظام رمزي، تشتغل فيه الرموز على مستويات عدة، وبصيغ مُتَبايِنَة، من اللغة إلى اللباس، فالصور و الألوان، و مختلف التفاعلات و الإنتاجات والتواصلات، ما يجعل من الرمز "خطابا و ممارسة" مُخْتَرِقَة لكل أبنية المجتمع.

فالاجتماعي، لا يوجد خارج الرمز، بل داخله ومن خلاله، لا باعتباره معانٍ ومبانٍ، فقط، بل باعتباره مُحَدِّداً لشروط إنتاج الرمز، و ضمان اسْتِدَامَته.

لقد أكد مرسيا إلياد، على وجوب الخروج من فخ التعارض هذا، باعتبار المقدس غير متماثل مع الإلهي، ولا مقابل فقط للدنيوي، ذلك أن المقدس هو "تجلٍّ للإلهي في الزمان و المكان، و الطقوس بالطبع هي التي تضمن إمكان العبور من الزمن العادي إلى الزمن القدسي"(Eliade:1965.p.61)، فالطقس والرمز، والحالة هاته، هو الذي يعطي للفعل والتَّمَثُّل، طابع القداسة، أو يسحبها منهما، فالمقدس حسب إلياد هو تجلٍ ما،"تجلي شيء ذي حقيقة لا تنتمي إلى عالمنا في أشياء هي جزء مُكَمِّل في عالمنا الطبيعي"(Eliade:1965.p.61)، وهو تجلٍّ يَلُوح في خطابات، وممارسات، وتَصوُّرات، و قِيَم، ومعتقدات، وهو ما يجعل مساحاته تضيق وتَتَّسِع، تبعا للنسق الاجتماعي والثقافي العام، الذي يتأسس فيه هذا المقدس.

التجلي في المكان والزمان، هو ما يمنح المقدس حقيقته، وهو ما يؤسس للعبور إليه عن طريق الطقس والرمز، فهناك "تزامن بين ميلاد القدسي والمجالي، على اعتبار أن المجال، كنظام وكون، لا يوجد إلا بِتَجَسُّد المقدس فيه" (Eliade:1965.p.85.). فالمجال يصير، مثلا، بأضرحته، ومساجده، ومزاراته، و كنائسه، و دِيَره، وبِيَعه، ومعابده، وحتى مغاراته، ومنابعه المائية... علامة على حضور المقدس، و تجلياته.

فعن طريق الاستعمال الدائم، يتكَرَّس الرمز، وتتأسس سلطته التأثيرية، كما أنه عن طريق "طَقْسَنَة"(Ritualisation) الرمز وتصريفه في المجال، تتوطَّد هذه السلطة، وتصير مُوجِبَةً للخضوع والهيبة، فالبناءات الخاصة، مثلا، بالمساجد والكنائس، وقباب الأولياء المُتَّجِهَة نحو السماء، تُؤَسِّس لسلطة الرمز، من خلال حضوره المجالي، كما أن الهالة التي تُعْطَى لعين الأفعى المباركة، وعين السمك المقدس، من حيث البناء ومحاذير الاستعمال، كلها عناصر أساسية لإنتاج القداسة و ترميمها.

لا تكتفي الرموز، في أي نظام اجتماعي، بالدلالة على الأشياء والخطابات، والممارسات، وتمييزها، بل إنها تتعدى ذلك إلى إعادة إنتاجها، وتأسيس سلطتها، فلِلرَّمْز ثلاث وظائف، على الأقل: تمثيل الواقع رمزيا، إعادة إنتاجه اجتماعيا، وتكريس سلطته رمزيا و ماديا. وبالطبع فإن الرمز لا يمكنه، لوحده، اسْتِدْماج وتَصْرِيف هذه الوظائف، فلا بد له من تَمَفْصُلات مع حقول أخرى، تمنحه القدرة على إعادة إنتاج الواقع وتبرير سلطته.

إلى ذلك كله يظل السُّؤال المأزقي مفتوحاً على ضرورات، وكيفيات الاستفادة من التراث الشعبي في خدمة القضايا التنموية، فهل بالمقدور إعادة قراءة هذا الإرث و هذا الثراء، بنظارات محايدة بعيدا عن الانبهارية الزائدة أو الرفض الإيديولوجي؟ و متى نحسم موقفنا من الفائت، و يتأكد لنا بالتالي بأن الحداثة لا تعني حصريا الانقلاب كليا على مقومات النحن؟

المراجـــع المعتمدة

• أحمد البوزيدي، قضايا توزيع الماء بواحة درعة من خلال الوثائق المحلية، في كتاب : الماء في تاريخ المغرب، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، عين الشق البيضاء، سلسلة ندوات و مناظرات ، رقم 11، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1998.

• بيير بورديو، الرمز و السلطة، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2007.

• عبد الرحيم العطري، بركة الأولياء: بحث في المقدس الضرائحي، دار النشر المدارس، الدار البيضاء، 2014.

• عبد الرحيم العطري، تحولات المغرب القروي: أسئلة التنمية المؤجلة، دار النشر دفاتر الحرف، سلا، 2009.

• عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1980.

• محمد بلاجي، الرموز الآسرة: دراسات في الرموز و العلامات، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 2013.

• محمد بونبات، حقوق الماء في المغرب : مقاربة للنوازل و الأعراف و قانون الماء ، سلسلة آفاق القانون ، رقم 4، مراكش ، الطبعة الأولى ، 2000.ص.32.

• Merssia Eliade, Le sacré et le profane, Editions Gallimard, Paris.1965.

• George Balandier, Sens et puissance: les dynamiques sociales, PUF, Paris.1981.

ملـــف العـــدد

أحمـــد شـــرّاك

الحَداثةُ والأمْن الثّقافِيّ العَوائِق والرِّهانات

عتبة استشكالية :

لعل الحداثة الغربية تطرح أسئلة تهيُّبِية، بل ريبيَّة في العالم العربي والإسلامي.. ومنه المغرب، إلى حَدّ الفُوبْيا من حمولتها الفكرية والثقافية، وبالأخص في المضمار الثقافي والأخلاقي والقيمي والسلوكي.. وقد تنقلب هذه الفوبيا إلى كراهية وبغضاء، كما هو الحال بالنسبة للحركات الإيديو- دينية، ومنها ما يصطلح عليه بحركات الإسلام السياسي.. والتي قد تُجَنِّدُ، أقصد، هذه الحركات، ترسانة فكرية وإيديولوجية تتمايز وتتراتب من حيث حِدَّتُها، لأن بعضها يتجاوز ممارسة التفكير إلى ممارسة فعل التدمير، انطلاقا من حقيقة إطلاقية، وهي أن الحداثة عدو لا مهادنة معها سواء في منبتها هناك، أو مُسْتَنبَتِهَا، أقصد من يحمل مشروع الحداثة من بني الفلذة والجلدة...

تأسيسا على هذه الملامح الأولية، ينطرح السؤال التالي : هل الحداثة في قَسَماتِها ومكوناتها وملامحها وخصائصها.. باعتبار ما تطرحه من رؤى وَمُسَوِّغَات تصل إلى حد التناقض والتعارض.. بين الاستفادة من الحداثة وخاصة التحديث ومكوناته الضرورية في الحياة كالتقنية والتكنولوجيا بكل المحمولات والأشكال سواء في التواصل والمواصلات والعمران.. وكل الحاجات المادية المختلفة.. وما بين رفض الحداثة والخوف منها كرؤية ورؤيا للعالم، أو كفلسفة، أو مشروع نظري يقوم في غاياته على استتباب الأمن ومنه الأمن الإنساني والثقافي، بل إنها أمن ثقافي في حد ذاتها، أم على العكس هي مشروع يقوم على نفي الأمن الثقافي وزعزعته بل وتقـويضه تحت مسميات كثيرة منها التغريب... والاسْتِغـراب..والغزوالثقـافي والحضـاري.. والمـؤامرة..كما تقول القَدامَةُ، ويقول التقليد..!؟

إن المطروح هنا هو استشكال أهم التطورات والنُّكُوصَات، ما بين الحداثة والقدامة حول إستراتيجية الأمن الثقافي الذي هو في قلب الصراع بينهما عبر استحضار الثقافة المغربية، بالمعنى الواسع، في حوارها واجتهادها من خلال الواقع الاجتماعي، وكذا المنجز الفكري.

بناء على هذه الأفكار الأولية، لاشك أن هناك شبكة من المفاهيم والاستشكالات العميقة التي تعترض الناظر، وتحتاج إلى تفكيك وتأويل من أجل مَفْهمات ورُؤْيات وأَنْظار، بدءاً من تحديد الأمن الثقافي

باعتباره مشكلة نظرية،عبر تحديد الحداثة في علاقتها بالتحديث، وكيف يخضع المفهومان إلى العزل والانتقاء والارتباط،ولعل هذه الوصلة المفاهيمية قد تعبد الطريق أو ما نُسَمِّيه بالمَعْبَر المفاهيمي.

I. المَعْبَر المفاهيمــي

1) الحـــداثـــة

إذا كان قد سبق لي تناول الحداثة في علاقتها بالتحديث والعولمة[1]. مُرَكِّزاً على التَّصْنيفَات التي يضعها تاريخ الأفكار ما بين : ما قبل الحداثة، وقد يمتد هذا الماقبل زمنيا إلى العصور الوسطى أو أكثر...ثم الحداثة التي يعود ميلادها إلى القرن السابع عشر.. وتقريبا إلى الثورات التي عرفتها أوربا وأمريكا في القرن الثامن عشر والتاسع عشر. استعملت كلمة حداثة لأول مرة على يد تيوفيل 1850[2]،و مهما اختلفت التحديدات الزمنية والتاريخية للحداثة فهي ممتدة اليوم إلى ما بعد الحداثة، وأكثر من ذلك ما **بعد بعد** الحداثة، ورغم أن هذه التصنيفات (التحقيبات ؟) تطرح جدلا في الحوار الفكري بين المفكرين والباحثين، تبقى الحداثة هي المدار النظري الجوهري. أما ما بعد الحداثة أو ما بعد بعد الحداثة، ما هي إلا تصورات في طبيعة الاشتغال والنَّظَر، وتنويعات حول هذا المدار الجوهري، أو كما يقول هابرماس إن مشروع الحداثة لم يكتمل بعد، ومهما اختلفت الطروحات والرؤيات، فإن الحداثة أصبحت مفهوما سيّارًا، وأكثر انتشارا، بل والأكثر سؤالا واستفهاما، والأكثر تنوعا وتَعدُّداً.. ومهما اختلفت التعريفات، فإنه من المحتمل أن الحداثة هي حاصل التحولات التقنية والعلمية والاقتصادية والسياسية، بل والثقافية والرمزية والجمالية والفنية، أي أنها تتجاوز الخصائص المادية إلى التحولات الثقافية والذهنية والرؤيوية إلى العالم، القائمة على العقل والعقل وحده، بعيدا عن كل وتعبيرات اللاعقل، وتحديدا الرؤية السحرية للعالم كما يَنْعَتُ –مافيزيولي– وأن العقل باعتباره إوالية إبستمولوجية في التفكير، وليس العقل كتلفظات ومحتويات، والتي يمكن أن تتجاوز الواقع إلى المتخيل، إلى سحرية من نوع خاص ومخصوص في كل مجالات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية والإعلامية. "إن الحداثة ليست هي الثورة التكنولوجية والعلمية، إنها لعبة وتضمين هذه الثورة في مشهد الحياة الخاصة والاجتماعية، وفي البعد اليومي لوسائط التواصل وفي الرفاه البيتي أو في غزو الفضاء.."[3]. الحداثة في نهاية المطاف، لا تعكس الواقع وتحوله باستمرار فقط، بل تتجاوز ذلك إلى ما بعد الواقع، من خلال تطور الإعلام والصورة، فإن الواقع ليس انعكاسا ميكانيكيا وانعكاسا للصورة، بل إن الصورة قد تصنعه وهي التي تعكسه، ولعل هذا الوضع

> **إن مشروع الحداثة لم يكتمل بعد، ومهما اختلفت الطروحات والرؤيات، فإن الحداثة أصبحت مفهوما سيّارًا، وأكثر انتشارا، بل والأكثر سؤالا واستفهاما، والأكثر تنوعا وتعددا، والحداثة، هي حاصل التحولات التقنية والعلمية والاقتصادية والسياسية، بل والثقافية والرمزية والجمالية والفنية، أي أنها تتجاوز الخصائص المادية إلى التحولات الثقافية والذهنية والرؤيوية إلى العالم**

الحداثة في نهاية المطاف، لا تعكس الواقع وتحوله باستمرار فقط، بل تتجاوز ذلك إلى ما بعد الواقع، من خلال تطور الإعلام والصورة

هو ما يعبر عنه بودريار بـ "الواقعية الفائقة" حيث يصبح الواقع الحقيقي هو الواقع المتخيل والمصطنع، لأن نظام الإشارات يتحكم فيه وينتجه الإعلام ويلعب فيه الدور الرئيسي، يقول بودريار ما معناه: ويمتاز العالم المعاصر بـ "موت الواقع" ولكن ليس ثمة جماعة مسؤولة عن هذا الوضع فهو نتيجة لتكاثر الإشارات المتعذر ضبطه في عالم يسيطر عليه الإعلام[4].

ولعل هذا الـرأي، قد يجعل الثقافة في قلب الحداثة، بل إن الحداثة ثقافة خارجة عن المسكوك والسائد من المعاني. الثقافة، هنا، بالمعنى الواسع والمتعدد لها، ولا تقتصر على الثقافة العالمِة فقط، بل على كل أنماط الثقافات، من ثقافة الجماهير وثقافة جماهيرية، وثقافة شعبية وثقافة هامشية وتحتية... أي الثقافة كظاهرة اجتماعية[5] تتميز بالطابع الشمولي..والطابع المشترك..والطابع المتنقل نتيجة الاستمرارية بين الأجيال بالطابع المتطور[6]، أي أن الثقافة لا تخضع للسكون بل تتغير وتتطور في الرؤيات والمفاهيم والمحتويات..

تأسيسا على ما سبق، لاشك أن الحداثة تختلف عن التحديث الذي ما هو إلا وسائل مادية على الأصح، رافعة للحداثة دون أن يكونا متطابقين ومتماثلين في الـدور والدلالة، ومن هنا يمكن التمييز بين الغرب الذي تقترن به الحداثة، بل هو مصدرها في كل الأنحاء... وأن العالم غير الغربي لا علاقة له بالحداثة بل له فقط علاقة بالتحديث، هذا التحديث الذي قام به الغرب الاستعماري في فترة الاحتلالات للعالم العربي والإسلامي... وشمل البنيات الاقتصادية والعمرانية والمادية من موانئ ومواصلات... وهو تحديث لم يكن من أجل فعل خيري وإنساني، بل فرضته عليه ضرورات الابتزاز والإعـمار بالقوة (الاستعمار)، كما هو الشأن بالنسبة للاستعمار الفرنسي للمغرب مثلا.. " إن التحديث الاقتصادي المطلوب لا يتوخى غايات إنسانية تهدف إلى تحقيق التكافؤ بين الفئات الاجتماعية من حيث الاستفادة المادية والانتفاع من المجال الطبيعي، وتمكن الإنسان من الحصول على قسطه من ذلك المجال، إنه تحديث تَحُوزُ فيه الإستراتيجية الاستعمارية على النصيب الأوفر... "[7].

إذا كان الغرب الاستعماري، في فترة من الفترات قام بهذا الـدور، فقد ظلت الحداثة غريبة بامتياز، سواء على صعيد الفكر والثقافة، أو الصعيد الاقتصادي، أوالصعيد السياسي، وتحديدا صعيد الدولة والنظام السياسي، أوعلى صعيد العلائق الاجتماعية والسياسية، أوعلى صعيد القِيَم والأفكار والأخلاق.. حيث أصبحت واقعا جديدا، وأداة وسلاحا، ووَعْياً بالذات.. منذ قيام الثورتين الأمريكية والفرنسية، في أواخر القرن الثامن عشر، كما أسلفت "حين جعلت (...) من "الحداثة" مسلحة، و"تاريخية" من حيث الوعي بالذات "[8].

لقد أصبحت البشرية تدرك بأن التطور آتٍ، وآتٍ باستمرار، ولم يعد للثبات في الفكر والواقع معنى، بل أصبح التقليد غير وارد ومتجاوز في الفكر والنظر « صار "الحديث" يعارض التقليدي والرجعي والبدائي في كل مكان، ولم يعد يتعاون مع القديم، أو الكلاسيكي أو الوسيط في أوروبا..»[9]. ولعل هذه الحالة، أو هذا الموقف من التقليد

قد أثار جدلا واسعا في العالم العربي والإسلامي ومنه المغرب، بل وصراعا شرسا في العمق، وصل إلى العنف المُدَمِّر..إنه صراع في العمق بين أَمْنَيْن ثَقافِيَيْن: أمن ثقافي بالمعنى الواسع للثقافة، يرى في الحداثة ملاذا إنسانيا حتميا ضامنا للتنمية والتقدم والسعادة الإنسانية، وفي طَرفِه النقيض، تيار التقليد الـذي يرى أن اخـتراق الحداثة للمجتمع والثقافة هو مس بالأمن الثقافي في جانبه الروحي والديني، بل وجانب التمثُّلات والمُمارسات والعلائق الاجتماعية، على صعيد الأسرة والقيم، والأخلاق والدين...ولعل هاتين الرؤيتين بين الحداثة والتقليد، هما صراع بين أَمْنَيْن - في رأيي- وهو جوهر ما نحن بصدد الاقتراب منه..

إذا كنا قد لامسنا الحداثة في ملامحها الكبرى، دون ادِّعاء التفاصيل، فذلك من أجل استكشاف ذلك الارتباط غير المقول، واللاَّمَقُول والمُضْمَر بين الحداثة والتقليد تجاه تمثلهما ونظرهما إلى الأمن الثقافي.. ولمطارحة هذه العلاقة، قد يكون من الضروري أن نقف عند مفهوم الأمن الثقافي.

2) الأمن الثقافي

لاشك أن الأمن الثقافي مفهوم مُرَكَّب ومُتَراكِب، لأن لا الأمن، ولا الثقافة أي الملفوظان المُكَوِّنان لهذا المفهوم، يُحيلان على معنى بصيغة الجمع لا المفرد.. فالأمن يحيل على أنماط أمْن مختلفة، بل على الأمن الإنساني بشكل عام، سواء كان أمنا اقتصاديا، أو أمنا سياسيا، أو اجتماعيا، أو بيئيا، أو غذائيا، أو قوميا، أو جنائيا... إنه (أي الأمن الثقافي) يتواصل مع أشكال الأمن هذه، باعتبار أن الثقافة "في كل مكان"، فأينما تولوا وجوهكم تجدون الثقافة، سواء في العلم، أو في المعرفة، أو في المجتمع، أو النماذج السلوكية، أو المؤسسات الاجتماعية. هذه الثقافة التي تتأطَّر وتَنْتَظِم في تخصصات علمية ومعرفية. إن المقصود، هنا، هو مختلف أنواع الثقافات، كالثقافة العالِمَة، والثقافة الشعبية، وضد الثقافة، والثقافة التحتية، والثقافة المضادة، والثقافة الجماهيرية، وثقافة الجماهير...[10].

وجدير بالتنبيه أن مقولة «في كل مكان» السالفة الذكر تختلف عن مقولة : الكل ثقافي «Tout est culturel» التي ناقشها هارويل والتي تَمَيَّع فيها مفهوم الثقافة في نظره بإلصاقه بكل شيء حيث أصبحت بمثابة قطعة حلوى "tarte à la crème" والتي أدت إلى اعتبار الثقافة..كلمة كسولة (...)، كلمة تعكس بلاغة السهولة والتي تؤدي إلى فبركة العالم بأقل ثمن"[11].

وإذا كانت الثقافة بصيغة الجمع[12]، وكذلك الأمـن، فما المقصود بالأمن تحديدا ؟ يأخذ الأمن معنيان على الأقل.. أما الأول فهو الحماية والمحافظة على الذات وتلبية الحاجات والدفاع والمقاومة تجاه عولمة كاسحة كما يقول بلقزيز، وأما الثاني : فيُحِيل على الدفاع، وتحصين وجود

الثقافة، هنا، بالمعنى الواسع والمتعدد لها، ولا تقتصر على الثقافة العالِمة فقط، بل على كل أنماط الثقافات، من ثقافة الجماهير وثقافة جماهيرية، وثقافة شعبية وثقافة هامشية وتحتية... أي الثقافة كظاهرة اجتماعية(5) تتميز بالطابع الشمولي..والطابع المشترك..والطابع المتنقل نتيجة الاستمرارية بين الأجيال بالطابع المتطور

ثقافي معين ضد خطر داهم، ضد غزو ثقافي ؟ ضد ثقافة برانية ؟... ولعل هذا المعنى الثاني هو الذي يفيدنا هنا من أجل المطارحة والحوار. وهنا تتحدد ملامح الإشكالية التي نحللها، وهي كيف يمكن اعتبار الحداثة في المُظهر (والتقليد في المُضمر) كفلسفتين أو رؤيتين ينصبُّ خلافهما الجوهري حول مفهوم وإستراتيجية الأمن الثقافي على اعتبار أن كل فلسفة أو رؤية تتوجس من الأخرى انطلاقا من مفهمتها (conceptualisation) للأمن الثقافي.

II- المَعْبَرُ الفِكْري

- العوائق والرهانات

1) مفارقة الثقافة والسياسة أو صراع القدامة والحداثة (التنوير)

لاشك أن تيار الحداثة في الثقافة المغربية كاسح على صعيد الثقافة **العالِمَة**، نقصد، كل المحتذيات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، وفي الإبداع الفني والأدبي، يتقدمه الشعر المغربي المعاصر على وجه مخصوص. إلا أن هذا الاكتساح يظل في الأعالي المجتمعية، أقصد، يبقى حبيس النخبة الثقافية والعلمية الواسعة في المغرب، وهو حال قد ينسحب على الثقافة العربية في المجمل.. إن مظاهر الحداثة الثقافية، بالمغرب، وصلت إلى الحضور في الفضاء العمومي المباشر على مستوى الفعل الثقافي في المجتمع المدني، خصوصا، أقصد، الفضاء العمومي، كما هو الحال بالنسبة لمهرجان البوليفار بالدار البيضاء الممتد في الزمن، ومهرجان ثقافة الشارع بفاس...إن هذا الامتداد من جهة أخرى هو دليل على حضور الحداثة في الثقافة التحتية كثقافة مضادة وهامشية.

إلا أن الربيع العربي أفصح عن مفارقة على صعيد الثقافة السياسية والسلطة السياسية، حيث صعد التيار اللاحداثي إلى السلطة، أقصد التيار الإيديو-إسلامي، في تونس ومصر والمغرب.. وما زال هذا التيار يقاتل من أجل الانتصار في سوريا وليبيا واليمن وما إلى ذلك.. وهو تيار ليست له نخبة ثقافية، لا فيه أدباء ولا شعراء ولا مفكرين وازنين، كما وصف ووصَّفَ عبد المعطي حجازي[13]. وفي المجمل فإن تيار التقليد أو القدامة، له قائمة عريضة من الممانعات، تهم الحداثة الثقافية الكونية، يمكن إجمالها في الآتي :

1 - رؤية إلى العالم ماضوية، تعتبر أن الماضي هو أساس تقدم الحاضر.

2 - اقتران الدولة بالدين.

3 - رفض مطلق لحرية المعتقد الديني.

4 - رفض التعبير الفردي للحريات كالعلاقات الجنسية، القائمة على التراضي بين رجل وامرأة مثلا.

5 - نظرة مخصوصة للغة الجسد الأنثوي، (ثقافة الارتداء والإخفاء).

• قراءة مخصوصة للنصوص المقدسة، لا تخلو من قطعية وإطلاقية بعيدا عن التنسيب في القراءة والتأويل.

إن هذا التعارض بين الحداثة والتقليد أقصد بين الرؤيتين إلى العالم، ومن ثم إلى تمثلات الأمن الثقافي،وأسسه ومعالمه النظرية والإيديولوجية.. لا يخلو من مثبطات ومعوقات بالنسبة للطرفين معا، لأن الحقيقة الوحيدة هي النسبية كما في منطوق ما بعد الحداثة. ومن هنا يكون **النقد المزدوج** لعبد الكبير الخطيبي[14]، أداة منهجية ما زالت قائمة في المناولة والتحليل، خاصة على مستوى الثنائية أي نقد الاثنين، تجاوزا لكل دوغمائية أو وثوقية.. ولعل هذه الثنائية هي منطلق لممارسة نقد ليس من درجة أولى أو درجة

ثانية، وإنما لممارسة **الميتا- نقد**[15] الذي يتجاوز نسيج الخطاب إلى مستلزماته الإيديو- سياسية والإيديو- ثقافية، إنه نقد النقد الذي لا ينتهي من أجل القبض على الحقيقة الهاربة دوما، وهو نقد يتوجه إلى المعيقات كما الرهانات للأمن الثقافي، سواء الحداثي أو التقليدي، فما هي أهم "النقود" الموجهة للأمنيين معا ؟؟

2) الأمن الحداثي والأمن التقليدي بين النقد والميتا – نقد

نقد الأمن الحداثي

لاشك أن الأخذ بالحداثة جملة وتفصيلا، أمر غير مُسْتَسَاغ، لا على صعيد النَّظَر والفَهْم، فقط ولكن على صعيد الأفعال والممارسات تجاه الأنا والعالم العربي أيضا... لسبب أساسي، هو أن الحداثة تحمل تدميرا لهذه الأنا والعالم العربي، الأمر الذي يظهر جليا في القضايا التالية :

غزو العراق وتدميره، حيث أن عمليات الغزو عطلت كل مقومات الأمن الحداثي، كحرية التعبير ودرس الديمقراطية، بناء على كذبة سياسية كبرى وهي إنقاذ العراق من الاستبداد والدكتاتورية، وتدمير أسلحة الدمار الشامل التي تشكل خطرا على الأمن الإنساني، أو أمن، ما أسميه بالإنسان الكوكبي[16]، أقصد الإنسان حيثما ما كان، فالغزو الأمريكي، كانت فاتورته ثقيلة على أطفال ونساء وإنسان العراق عامة، لأن لغة التدمير عمياء لا ترى وصماء لا تسمع.

دعم إسرائيل في احتلالها لفلسطين، عبر تحيز سافر لا يراعي العدالة الإنسانية ولا الحق في العيش والوجود، ولقد ازداد هذا الدعم السافر عبر نقل السفارة الأمريكية إلى القدس، ضدا على مشاعر الإنسان العربي والمسلم في كل مكان.

غياب التوقير للمقدس التيولوجي، أقصد ما تعتبره الأديان حقيقة لا مراء فيها كالأنبياء والرسل والكتب السماوية.. إلى حد احتقار هذه المقدسات والعبث بها (حرق القرآن، خطاب شتائمي تجاه الرسول الأعظم..)، في استفزاز مباشر لمشاعر المسلمين مما يعمق مشاعر الحقد والكراهية، علما بأن بعض مفكري ما بعد الحداثة ،كانواضد هذه الممارسات، اعتباراً لاحترام مشاعر المومنين أينما وجدوا، ولعله تحول في الأنظار والأفكار خاصة، في إطار ما بعد الحداثة[17].

إن هذه القضايا الثلاثة الأساسية تشكل جِراحاً لدى الأنا، وإِحْراجاً للحداثة.. ولربما أن ردود الأفعال عليها تؤدي إلى كوارث حقيقية، يكون فيها الإنسان الكوكبي مدمرا. ومن هنا لاشك أن الأمن الحداثي، أقصد، الثقافة التي تقوم عليها الحداثة وعلى رأسها حرية الإنسان وصون كرامته، وتحسين حياته ووجـوده نحو مزيد من قراءة كتاب الطبيعة – كما يقول أرسطو- وبالتالي مزيدا من تحكم الإنسان علميا وعقليا في حاله ومآله وواقعه ومصيره، من أجل السعادة والرخاء... لاشك أن ثقافة بهذا المعنى، وممارسة

الحداثة تختلف عن التحديث الذي ما هو إلا وسائل مادية على الأصح، رافعة للحداثة دون أن يكونا متطابقين ومتماثلين في الدور والدلالة، ومن هنا يمكن التمييز بين الغرب الذي تقترن به الحداثة، بل هو مصدرها في كل الأنحاء... وأن العالم غير الغربي لا علاقة له بالحداثة بل له فقط علاقة بالتحديث.

هذا التعارض بين الحداثة والتقليد أقصد بين الرؤيتين إلى العالم، ومن ثم إلى تمثلات الأمن الثقافي،وأسسه ومعالمه النظرية والإيديولوجية..لا يخلو من مثبطات ومعوقات بالنسبة للطرفين معا

بهذا الشكل، قد تثير الشك إلى حدود الريبية والمُمانعة..

نقد الأمن التقليدي

إن الأمن التقليدي قائم على ثقافة محافظة تتميز في كثير من قسماتها بالإيمان بعالم لامرئي، أو تتوهم معرفة نواميس هذا العالم اللامرئي، الذي ليس القصد منه هنا، عالم الميتافيزيقا كعلل أولى للوجود والكون،أو الأديان كخطابات عقدية مبنية أساسا على الوجدان والإيمان، وإن كان الاعتقاد الديني هو مرتكز الأمن الثقافي لدى هذه الثقافة، باعتباره حاجة الإنسان إلى الأمن النفسي والروحي وكذا الأنطولوجي، حيث لا محيد عنه لأن الإنسان يتهيب قلق مصيره بعد انسحاب الجسد الأبدي، ويشكل هذا التهيب والقلق مصدرا من مصادر التدين والاعتقاد.. إلا أنه رغم ذلك يمكن الوقوف على أهم القضايا التي يرتكز عليها الأمن الثقافي التقليدي، والتي تهيمن فيها الأسطورة والدَّجَل، بعيدا عن المعتقد الديني في أغلب الأحيان..

ومن هذه القضايا نذكر :

- على المستوى الأنثروبولوجي / الثقافي

• الاعتقاد بأن بعض الأماكن لها قوة خفية سحرية (لا ترى) كالكهوف والمغارات والعيون المائية، وما إلى ذلك مع ما يصاحبها من طقوس في الاحتماء بها وبمفعولها السحري واللامرئي.

• الاعتقاد بمفعول البركة كقوة «مانا»، سواء في زيارة الأضرحة والمقابر.. والتقرب إلى الأولياء.. عبر شعائر كثيرة كلها تبجيل يتجاوز الاحترام إلى التقديس.

أمام الظاهرتين السابقتين، تنشط في المجتمع ثقافة الشعوذة والبهتان عبر جيش من «الفقهاء» والشوافات...وهم بمثابة رجال ونساء الأمن التقليدي «يسهرون» على بث الطمأنينة النفسية والروحية من خلال استعمال كثير من الوسائل «العلاجية»، من شعائر وتعاويذ وطقوس مختلفة كـ« شعائر زيارة الكهوف ومنابع المياه (...) والأحجبة الواقية (...) وشعائر زيارة الأضرحة...»[18].. وفي سياق آخر، تضاف إلى هذه الرؤيات والنماذج الثقافية والسلوكية، ثقافة الإفتاء الديني وتحديدا في جانبها **السوريالي**، كنكاح الوداع وإباحة زواج القاصرات[19] انطلاقا من تأويلات حرفية للنص الديني.

- على مستوى الثقافة السياسية

إن الأمن الثقافي التقليدي، يرتكز في ثقافته السياسية، على مفهوم الحاكمية في الدولة.. أو دولة الشريعة..أو الدولة الإسلامية، أي ذلك الارتباط الجدلي بين الدين والدولة.. وأن أي فصل أو حتى إقامة تمايز بينهما يعد نقطا حمراء، لا يمكن تجاوزها أو بلغة التقليد هي ثوابت لا تتغير ولا يجوز المس بها. وفي هذا الإطار تطرح الديمقراطية أسئلة عميقة على التيار الإيديو – إسلامي، منها إلى أي حد يؤمن بالممارسة الديمقراطية ؟ خاصة وأن هذا التيار ينتظم

في إطار تنظيمات سياسية، ويشارك بعضه في الانتخابات والاستحقاقات.. فإلى أي حد يتجاوز عمليا النزعة الإطلاقية والإيمان بالحقيقة المطلقة، أقصد إلى أي حد يؤمن بالتعدد السياسي والثقافي والفكري في المجتمع، بعيدا عن عقيدة «احتكار الإنتاج الإيديولوجي ...»[20].

لا شك أن هناك قضايا أخرى لا تقل أهمية وإستراتيجية في الأمن الثقافي التقليدي والتي تشمل الأنساق الثقافية في المجتمع.. وعلى رأسها منظومة القيم وفي طليعة هذه القيم قيمة الحرية التي تعتبر ضد التقاليد والطبيعة[21]، فضلا عن النظر إلى الفن والتموقف منه تأسيسا على منظورات أخلاقية، بعيدا عن مقومات النقد الفني والجمالي.. وفضلا كذلك عن رؤية إسقاطية لا تخلو من زجر فكري لكل منتوج فني وأدبي، لا يتلاءم مع الرأسمال الإيديولوجي للتيار الإيديو-إسلامي...

3) الحداثة والتقليد : إمكانية التوافق !؟

تأسيسا على ما سبق، هل يمكن في إطار العالم العربي الإسلامي.. الذي يتحسس من الحداثة.. وينتصر إلى التقليد، إلى حد أن التقليد نسق ثقافي شمولي في هذه المجتمعات، فهلا يمكن الحديث عن التقارب، أو التعايش، أو الجدل الإيجابي، بل والتوافق بين الفلسفتين أو الرؤيتين أو الأطروحتين...؟

إن التوافق ممكن في ظل تطورات الحداثة أو ما بعدها، وتحديدا فيما يخص المسألة الدينية، التي لم يعد النظر إليها متشددا وفي ظل أفق تأويلي للدين يقوم على التنوير، لا على الجمود.. ولقد كان التنوير مقترنا بالنهضة.. حيث لا نهضة بدون تنوير..وقد سال مداد كثير في هذا الاقتران الجدلي قبل الربيع العربي « بعد أن ظهر المد الإسلامي وانتشر في الثقافة والإعلام والتعليم والحياة العامة،روجت له الاتجاهات "العلمانية" مستقلة عن الدول أو بتأييد منها للوقوف في مواجهة التيار الإسلامي متهمة إياه بالظلامية »[22].

ولعل هذا القول لا يخلو من نقد وشك في الدعوة إلى التنوير، والتي تُوعِز إلى التيار العلماني في الفكر اليساري والثقافي العربي.. حيث يبدو أن العلمانية تهمة لسبب أساسي، هو أنها تفصل بين الدين والسياسة في الدولة الحديثة أو الحداثية.. وإن كانت الحداثة أو -على الأصح- ما بعد الحداثة..أصبح فيها حديث جديد وهو حديث **ما بعد العلمانية**، أو كما يقر يورغن هابرماس: « أصبح هناك نظر جديد للمسألة الدينية، بفعل تزايد نفوذ الدين، وبفعل حيويته المتزايدة، تم فك الارتباط بين نفي الدين والحداثة الاجتماعية.. ومن جهة أخرى،لا توجد علاقة عالمية بين الحداثة الاجتماعية وفقدان الدين المتزايد لأهميته، فلو كانت هذه العلاقة قريبة لكان بمقدورنا الرهان على اختفاء الدين» [23].

إذا كان للدين نفوذ، متزايد وأكيد، في حياة الناس ومسلكياتهم وعلائقهم وذهنياتهم.. وهذا أمر محسوم، لكن رغم ذلك، فإن غير المحسوم، هو قراءة النصوص الدينية، وفق رؤية تنويرية واجتهاد واستنارة فكرية للقضايا التي تعترض المتدين اليوم بل وتعترض المجتمع في إيقاعه

إن الحوار مع الحداثة حوار ضروري، كما التحديث ضروري..حيث يصعب تجاوزه، أو الاستغناء عن مُنْجَزاتِه وابتكاراته واختراعاته.

الاجتماعي والسياسي.. خاصة القضايا المعاصرة والراهنة، والتي تطرح للأنظار والأفهام.. وهي قضايا كثيرة منها مسألة الحقوق الفردية كالعلاقات غير الزوجية، القائمة على الحب والعلاقات الجنسية، وما ينتج عنها أحيانا من توالد.. مما يطرح سؤالا إشكاليا وهو هل الزواج القائم على العقد، هو وحده الزواج **الشرعي** ؟ أم هناك صيغة أخرى لزواج **مشروع** ؟؟ .. إضافة إلى هذه القضية هناك قضية الإجهاض.. وقضية الإرث التي تعتبر محسومة عند ثلة من الفقهاء انطلاقا من «شعار» «لا اجتهاد مع وجود النص» وكأن النصوص قطعية موضوعيا وليس ذاتيا، أي انطلاقا من التفكر والتفكير الذاتي فقط. ولعل أهم قضية في الإرث هي قضية المساواة بين الجنسين، وقضية التعصيب.

ولقد تعرض عبد الله العروي لهذه المسألة في «عوائق التحديث»[24] حيث دعا إلى إشراك علماء الاقتصاد في هـذه القضية إلى جانب الحقوقيين والعلماء... « نَعم الحل سهل، وهو عوض الاستماع لهذه الفئة وتلك من الحقوقيين أو العلماء وغيرهم لابد من الاستماع إلى الاقتصاديين...»[25].

وهذا يدل على أن المسائل الدينية ليست، وَقْفاً على أهل الفقه وأصوله... بل تتعدى العلوم الدينية والشرعية إلى العلوم الاجتماعية بمختلف تخصصاتها، كما أشَار إلى ذلك عبدالله العروي.

تركـــيـب

إن الحوار مع الحداثة حوار ضروري، كما التحديث ضروري..حيث يصعب تجاوزه، أو الاستغناء عن مُنْجَزاته وابتكاراته واختراعاته. إن الحوار لا مندوحةَ عنه وقد يأخذ صبغة النقد إلى حد الصراع الفكري بل وملاكمة الحداثة.. «عقيدتي الراسخة هي أن الإيمان الحقيقي لن يترسخ من خلال معانقة الحداثة بل ملاكمتها..»[26]، حيث لا خوف «على الإسلام من الحداثة »[27].. ترتيبا على هذا التصور يمكن القول بأن الأمن الثقافي الحداثي هو تحصين للأنا وتعميق لوجودها.. وإبعاد للخوف منها سواء كان هذا الخوف من السلطة تجاه وجودها أو خوف الفكر التقليدي من «الشغب ومن الفتنة »[28].

وفي كل الأحـوال فإن تأويلا عقلانيا ومجتهدا للنص الديني، وإصلاح المؤسسات الإيديولوجية للدولة والمجتمع من خلال إستراتيجية حداثية عبر إشاعة ثقافة تقوم على التنوير والتقدم والديموقراطية لأنها هي المآلات الحقيقية لأسس أمن ثقافي ينهل من الحداثة كما يستفيد من روح التقليد الإيجابية بعيدا عن الاختزال والعدمية وبعيدا أيضا عن الخوف والفوبيا من الفكر التنويري لأنه هو الحقيقة الممكنة للخروج من الضياع ومن الديماغوجية والفكر الشعبوي الذي لا يعتمد على إستراتيجية ثقافية وفكرية من أجل النهضة والحداثة والتقدم...

إحـــالات وهوامش

1 - أحمد شراك : سوسيولوجيا الربيع العربي، منشورات مقاربات 2017، ص : 259 وما بعدها.

2 - محمد نور الدين أفاية : الحداثة والتواصل (في الفلسفة النقدية المعاصرة)، نموذج هابرماس، إفرقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الثانية 1998، ص : 112.

3 - المرجع السابق، ص : 114.

4 - دفيد انغليز – جون هيوسون : مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ترجمة لمانصير، مراجعة فايز الصياغ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الطبعة الأولى، بيروت مارس 2013، ص : 220.

5 - لحبيب امعمري : المقاولة والثقافة (دراسة في عملية التحديث بالمغرب)، منشورات مختبر الأبحاث والدراسات النفسية والاجتماعية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز-فاس 2017، ص 83.

6 - نفس المرجع، ص : 84.

7 - محمد ياسين : الخطاب الكولونيالي الفرنسي حول المغرب ثوابته المعرفية وأبعاده الإيديولوجية، منشورات مختبر الفاعليات الفلسفية والاجتماعية والثقافية، مطبعة مرجان مكناس، 2016، ص : 32.

8 - طوني بينيت –لورانس غروسبيرغ – ميغان موريس : مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى بيروت، سبتمبر 2010، ص : 279.

9 - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

10 - أحمد شراك : الغرافيتيا أو الخربشات العربية على الحيطان (مقدمات في سوسيولوجيا الهامش والثورة)، منشورات روافد للنشر والتوزيع، طبعة ثانية 2015، ص ص : 115 - 132.

11 - Jean-Louis Harouel : culture et contre culture, Ed. Quadrige 1998/ Presse universitaire de France 1994, Paris, p. 20.

12 - Michel de CERTEAU : La culture au pluriel, Ed. Seuil 1993.

13 - عبد المعطي حجازي : الإخوان يكرهون الثقافة، جريدة الأحداث المغربية، الدار البيضاء، العدد 68-48، الجمعة 11 يناير 2013.

14 - عبد الكبير الخطيبي : النقد المزدوج، ترجمة جماعية، الطبعة الثالثة، منشورات عكاظ 2000.

15 - أحمد شراك : فسحة المثقف، اتصالات سبو، الدار البيضاء 2006.

16 - أحمد شراك : صداقة الثقافات، ضمن كتاب :" الفلسفة ومذاق الحضارة : التعدد وحوار الثقافات والأديان، أعمال الندوة الدولية فاس أيام -15 -16 17 مارس 2007، منشورات ما بعد الحداثة (تنسيق عزيز الحدادي)، ص ص : -97 102.

17 - زيادة في التوضيح ففكر الحداثة يتميز بالترحل والترحال ما بين الحداثة وما بعدها، بمعنى آخر وهو ضد الاستقرار والثبوتية والإطلاقية في التفكير الإنساني.

18 - عز الدين الخطابي : سوسيولوجيا التقليد والحداثة بالمجتمع المغربي، منشورات عالم التربية، الطبعة الأولى 2001، ص ص: 85-78.

19 - أحمد شراك : زواج القاصرات بجهة فاس-مكناس (دراسة ميدانية)، طبعة ثانية، مقاربات 2017، ص ص : -35 43.

20 - فريد لمريني : صراع الحداثة والتقليد (معيقات التحول الليبرالي في المغرب)، منشورات دفاتر وجهة نظر – 2006، ص : 171.

21- Patrik Pharo : Morale et sociologie (le sens et les valeurs entre nature et culture) Gallimard 2004, p. 20

22 - حسن حنفي : نحو تنوير عربي جديد محاولة للتأسيس، مجلة عالم الفكر، ملف خاص عن التنوير ، العدد 3، المجلد 29 – يناير – مارس 2001، ص : 75.

23 - من حوار إدواردو مانديات Edouardo Mendiatal مع يورغن هابرماس، مجلة الاستغراب، العدد الثامن السنة الثالثة، صيف 2017، عدد خاص عن ما بعد العلمانية، ص : 15.

24 - عبد الله العروي : عوائق التحديث، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى نونبر 2006، ص : 59.

25 - نفسه نفس الصفحة.

26 - نفسه، ص : 53.

27 - نفسه، نفس الصفحة.

-28 نفسه، نفس الصفحة.





ابراهيم الحَيْسن

ملـــف العــدد

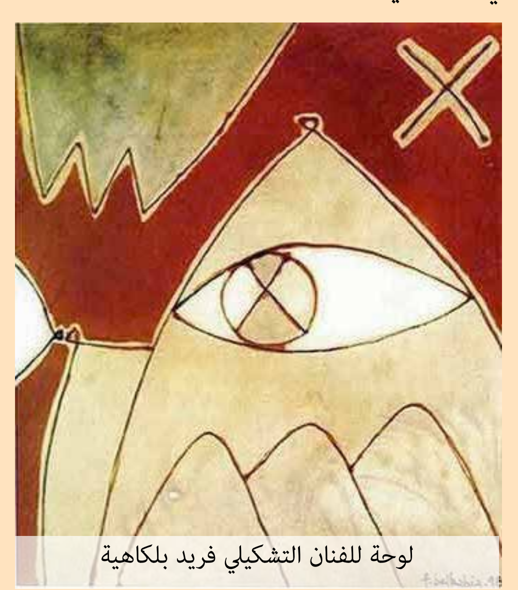
سؤال الحداثة والمعاصرة في الفنون التشكيلية بالمغرب

تجارب في المجسَّمات والتعبيرات البصرية الجديدة

إلى أين يسير التشكيل المغربي الرَّاهن؟ وما هي رهانات وأسئلة الفنانين المغاربة "الجدد" في ظل حركة فنية عالمية متسارعة يشهدها العالم؟ وهل صَاحَبَ إبداع هؤلاء الفنانين وانخراطهم في تيارات الحداثة الفنية وما بعدها، وعي بالممارسة (الفردية والجماعية)، وفَهْم السياقات التاريخية والجمالية التي قعَّدت لهذه التيارات؟ ثُم، هل وجدت بعض محاولات التحديث التي قادها فنانون مغاربة مجدِّدون، التربة الملائمة لإثبات الهوية والذات وسط عالم إبداعي متحوِّل باستمرار وقائم على المنافسة والاحتكار خارج سُلطة النقد؟

القتل الرمزي للأب:

شهدت حقبة حسَّاسة من تاريخ الفنون التشكيلية في المغرب، عقبت مرحلة الاستشراق الفني وظهور جماعة الرسامين الفطريين، ميلاد كوكبة من الفنانين التشكيليّين المغاربة الحداثيين، كانوا تتلمذوا على أيدي فنانين مستشرقين ونحتوا تجاربهم الإبداعية الفردية من خلال تكوينهم بالمدارس والمعاهد الأوروبية وغيرها. منهم على سبيل المثال أحمد الشرقاوي، جيلالي الغرباوي، فريد بلكاهية، محمد شبعة، محمد المليحي.. وغيرهم من الفنانين الذين تشبَّعوا بتيّار التجريد Abstraction في الفن التشكيلي العالمي، واستوعبوا بعض مناهجه وأساليبه، لاسيما بعد تأثرهم بمجموعة من الفنانين العالميين الذين قعَّدوا لظهور الرسم التجريدي الذي نعته الناقد كوفمان Kaufmann بـ"لعبة الأشكال المحضة"، أغلب هؤلاء ينتمون إلى "مدرسة باريس" L'école de Paris و"مدرسة نيس" L'école de Nice 1..



لوحة للفنان التشكيلي فريد بلكاهية

وقد عاد هؤلاء الفنانون إلى المغرب معزَّزين بخبرة فنية إضافية، دفعتهم إلى تبنِّي فكرة الحداثة التي "خلّصتهم" -إلى حَدٍّ ما- من الإرث الفني الاستعماري،

حيث حاول البعض منهم تغيير ملامح التوجه التشكيلي في المغرب، وتوجيه مساره التقليدي، والسعي إلى خلق اتجاه حديث في الفن بالبلد، وقد اعْتُبِرَتْ محاولاتهم بمثابة ثورة ضِدَّ الاستشراق، إذ ظَنُّوا أن الفنانين المستشرقين كانوا يسعون إلى تمييع الوجدان الجمالي المغربي عبر احتضان مشبوه وغير بريء لرسامين عصاميين، غير مُسَلَّحِين بالمعرفة النظرية الكافية، ورأوا في التشجيع الأجنبي للفن الفطري ومحاباته من طرف الغرب، مؤامرة استعمارية، لذلك شرعوا في رفضه ومناهضته من الداخل. تجلَّى هذا الموقف الانقلابي لدى بعض فناني الشمال والجنوب المتمرِّدين، كنوع من "القتل الرمزي" لأساتذتهم من الفنانين الأجانب، أبرزهم ماريانو برتوتشي، وذلك بغرض خلخلة الفهم الجامد التي ساد التصوير المعاصر في المغرب، وإعادة صياغته على قاعدة إبداعية جديدة تنطلق من إحياء الفنون الشعبية الوطنية التي رسَّخت حضوراً عضويّاً عميقاً في التربة المغربية الخصبة التي تمتد جذورها إلى التراث العربي الإسلامي والإفريقي2..

لم يكن هذا التمرُّد عـاديّـاً، إذ تجاوز بُعده


لوحة للفنان التشكيلي ماريانو برتوتشي

الإبداعي وصار خطاباً إيديولوجيّاً، لاسيما بعد أن وجد أرضية سياسية خصبة تبحث في مناهضة الاستعمار وطرح سؤال الهوية الوطنية، الأمر الذي بدأ يُزْعِجُ أجهزة النظام القمعيّة في المغرب، آنـذاك، التي كانت شرعت في مراقبة هؤلاء المبدعين بشكل مُلْفِت للنظر، مُسْتَفِزّ أحياناً، تسبَّب في الزجِّ بالبعض منهم في السجن منذ بداية السبعينيات، أبرزهم الفنان محمد شبعة الذي كان مناضلاً في صفوف اليسار المغربي، قضى بسبب مواقفه فترة من الاعتقال ضمن نشطاء حركة أقصى اليسار سنة 1972.

لم يكن الظرف سهلاً لتأسيس الحداثة في التشكيل المغربي مع ظهور المبدعين المذكورين من الرعيل الأول الذين سعوا إلى إرساء دعائم الفن الحديث في المغرب بعد أن أَوْلَـوا اهتماماً كبيراً للآثار التصويرية والأشكال النموذجية للرسم الحديث. وتُعَدُّ تجاربهم التشكيلية، من التجارب المغربية الأولى التي تأثرت بالفن التجريدي الذي انطلق قويّاً مع "مدرسة باريس" مع سولاج، ديبري، هارتونغ، ماثيو.. وقبلهم شنايدر، وذلك في ظل صراع فني أوروبي/ أمريكي، وازداد هذا التأثر مع جماعة "الحد الصلب" المعروفة أيضاً باسم "الهارد إدج" 3 *Hard edge painting*، أو التجريد ذي الحرف الواحد 4، إلى جانب تيارات وجماعات فنية أخرى معاصرة ألقت بظلالها لاحقاً وتباعاً على البحث التشكيلي في المغرب، أهمها جماعة "السند/السطح" (بقيادة كلود فيالا) والتدفق *Fluxus* والفن المفهومي..إلخ.

وقد طرح الانخراط المبكر في الحداثة الفنية، لدى الفنانين المغاربة المذكورين، جدلاً واسعاً ارتبط أساساً بالإرهاصات الأولى لإرساء دعائم الفن الحديث في المغرب من منظور إبداعي جمالي مغاير يقطع مع الماضي الفني الموروث.

لم يكن الظرف سهلاً لتأسيس الحداثة في التشكيل المغربي مع ظهور المبدعين المذكورين من الرعيل الأول الذين سعوا إلى إرساء دعائم الفن الحديث في المغرب بعد أن أولوا اهتماماً كبيراً للآثار التصويرية والأشكال النموذجية للرسم الحديث

ويعتقد الباحث الجمالي موليم العروسي "أن الجدل حول تأسيس الفن التشكيلي في المغرب يعتريه بعض الغموض، لكونه جدلاً محكوماً بإكراهاتٍ إيديولوجيّة"، وأن "أوّل الذين اهتموا بهذا الفن وبلورته في حوامل مستقلّة ومتميِّزة، هم الفنانون الأجانب الذين استوطنوا المغرب وانبهروا بطبيعته وعمرانه وأنماط حياته وعكسوها في أعمالهم"، متسائلاً "هل نستند في تأريخنا للفن التشكيلي المغربي إلى قوانين خارج العمل الفني، وتتحكّم فينا نوازع إيديولوجيّة، أم نرتهن إلى الاشتراطات الموضوعيّة التي شكّلت الإطار المرجعي للعمل التشكيلي لدى هؤلاء الفنانين "المستشرقين" الملتحمين بالمغرب وثقافته؟".

مثلُ هذه الأسئلة -يُضيف موليم- "لم يكن مسموحاً صوغُه في عهد الاستقلال، لأنّ كلَّ ما ارتبط بالمستعمِر كان مرفوضاً، وكان الكلّ يبحث عن "البصمة المغربية" الحاملة لتوقيع الانتماء الأصيل إلى الأرض والإنسان المغربيّيْن. لكن اليوم، بعد كلّ هذه السنوات من الاستقلال وفكّ الارتباط بذلك الحسّ الوطني الجيّاش، لابُدَّ لنا من إعادة التأمُّل في مسار تشكّل تاريخ الفن التشكيلي المغربي، فنعترف بأن ما أنتجه الأجانب، ومنهم فنّانون لم يغادروا المغرب حتى لحظة الوفاة، هو فن مغربي أصيل" 5.

من الحداثة.. إلى المعاصرة

تطلب المرور من الحداثة إلى المعاصرة، في الفن، مراحل عديدة أفرزتها تحوُّلات كثيرة غير معهودة بأوروبا، شملت الميادين السياسية والاقتصادية والاجتماعية، جعلت الفن يتجاوز التعبيرات المتوارثة عن العصور الكلاسيكية، مروراً بهدم الموضوع، وإدماج الفضاء والجسد في العملية الإبداعية، وظهور جماليات جديدة قائمة على الصدمة والاحتفالية والاستعراض والأداء الحي (برفورمانس)، وقد ساهمت تيارات واتجاهات فنية طليعية في ظهور الفن الجديد، وهي المعروفة أيضاً بـ"فنون ما بعد الحداثة"، من أهمها: الدادائية الجديدة Néo-dadaïsme، وفن البيئة، أو فن الأرض Land art، والفن المفاهيمي Art conceptuel ، الفن الإيجازي Minimal art، فن الحدث Happening ، فن الجسد (البودي آرت)، السبرانية، الفلوكسس Fluxus، فنون الميديا Média art وفن التجهيز والإرساءات Installation وغيرها. وتُبرز الباحثة ناتالي إينيك N. Heinich6 أن الفن الجديد "وضع القواعد المعيارية للفن، ليعمل لاحقاً على هدمها ومحوها"7، بعد أن ارتبط بمفهوم الحرية، وهو من أهم خصائصه إلى جانب التنكر للواقع، والإبقاء على ذاتية الفنان، والتركيز على خبراته وتجاربه الإنسانية والإبداعية كغاية للتعبير الفني والجمالي.

بفضل ذلك، صار بإمكان الفن الجديد مواكبة التطوُّرات التي شهدها القرن العشرون في مرحلة

طرح الانخراط المبكر في الحداثة الفنية لدى الفنانين المغاربة المذكورين جدلا واسعاً ارتبط أساساً بالإرهاصات الأولى لإرساء دعائم الفن الحديث في المغرب من منظور إبداعي جمالي مغاير يقطع مع الماضي الفني الموروث

حسّاسة جسّدت بداية التحوُّل، وظهور إرهاصات جديدة لا تكترث بقواعد الرسم الأكاديمي والمنظور، وظهور لوحات وتصاوير كان لها مفعول الصدمة. فهل استوعب التشكيليون المغاربة الجدد هذا التحوُّل في الفن؟ وإلى أيِّ مدى نجحوا في فهم كون تحقق الفن في الإبداع التشكيلي الجديد رهين بتوفر العديد من الظروف والشروط، لأن المنجز التشكيلي عموماً يحتاج إلى ذلك لتجاوز الأزمة التي تنبأ إليها أدورنو Adorno صاحب مؤلف "نظرية جمالية" Théorie esthétique 8، في إشارته إلى فرضية نزع جمالية الفن في عصر مهموم، ويقصد بذلك الفن الحديث (المودرن آرت)، الذي أسماه الفيلسوف الألماني ماكس فيبر M. Weber بـ"خيبة الأمل"؟

الرَّاجح، أن مجموعة من المعطيات الواقعية 9 تقودنا إلى الاقتناع بأن التجربة التشكيلية الرّاهنة في المغرب، عموماً، لا تزال بحاجة إلى مزيد من الجهد ومراكمة البحث والتجريب، وتطوير سبل وصيغ الممارسة الفنية، إن على مستوى الإنتاج التشكيلي، أو على مستوى الكتابة النقدية والمواكبة الإعلامية المتخصصة، ودعم الدرس الجمالي بالمدرسة المغربية، فضلا عن الرعاية Mécénat، والارتقاء بالمؤسسات والبنيات التحتية الثقافية المتصلة بالفعل الإبداعي التشكيلي، كقاعات العرض أو المراسم (المفتوحة والمشتركة)، والمتاحف والإقامات الفنية وغير ذلك كثير.

مثلما تُبْرِز لنا كون العديد من التجارب التشكيلية المغربية، لاسيما منها ما ينتسب إلى بعض الفنانين الشباب، لا تغدو كونها "معاودة" لتجارب فنية عالمية، أوروبية وأمريكية، لها مرجعياتها البصرية الخاصة وظروف نشأتها التي أسَّست لظهورها، وأخص بالذكر هنا الأعمال والتقنيات الصباغية والنحتية المنسوخة، إلى جانب التنصيبات Installations، والإبـداعـات التركيبية ذات الأصول الغربية البرَّانية.

لكن، ومع ظهور بعض الفنانين المخضرمين، إلى جانب آخرين ينتمون لجيل الثمانينيات والتسعينيات، شهد الفن التشكيلي المغربي منعطفاً جماليّاً إيجابيّاً، منحه بعض الدفء (المؤقت) بفعل الحيوية الإبداعية التي ميزتهم، لكن القاطرة التي كان يركبها هؤلاء الفنانون سرعان ما زاغت عن سكتها حيال بروز خلافات مجانية أفرزتها تكتلات جمعوية فاشلة وظرفية، ظلت -مع الأسف الشديد- بعيدة عن رسالة الإبداع، وارتبطت أصلا بتحقيق أغراض ومآرب شخصية!!، الأمر الذي أعاد التجربة التشكيلية المغربية كثيراً إلى الوراء..

الفن وسُلطة الفكرة

تُشَكِّل نماذج متنوِّعة من الإنتاجات التشكيلية الإنشائية والتركيبية، انخراط مجموعة من الفنانين المغاربة الجدد في المفاهيمية Conceptualisme، أو الفن المفهومي 10، وهو توجه فني شمل الرسم والنحت والإرساءات التشكيلية وغيرها، ويعطي الأولوية للفكرة والمفهوم على حساب

الأسلوب والتكنيك. يسمَّى أيضا بالفن الذهنوي، ويركز على تبليغ الأفكار من خلال رسائل عديدة، كالنصوص المكتوبة، وأفلام الفيديو، والأيقونات والصور الفوتوغرافية، وكذلك عن طريق الجسد، والأداء الحركي الفعلي. ظهر هذا الفن كحصيلة للاختزال الـذي مارسه رواد الفن الاعتدالي بغرض تجاوز الأعمال الفنية التقليدية، كاللوحة والمطبوعة..

فن تجهيز المكان

فضلاً عن بعض التجارب الإبداعية التأسيسية الأولى، حتى وإن لم تعمِّر طويلاً في مجال الإرساءات الفنية، وهي للفنانين عبد الرحمان الملياني، وفؤاد بلامين، ومحمد نبيلي، ومحمد القاسمي، فإن سنة 1998 سجَّلت البداية الفعلية لانخراط مجموعة من الفنانين المغاربة الشباب في التعبيرات الجديدة للفن التشكيلي، من خلال مشاركتهم في معرض "من أجل المشاهدة فقط" Rien à voir، الذي نظم ببهو إحدى المؤسسات المصرفية بالدار البيضاء. عقب ذلك بسنة واحدة، وفي إطار سنة المغرب بفرنسا، نظم معرض "المادة التائهة" L'objet désorienté، بمتحف الفنون الزخرفية بباريس بمشاركة فنانين شباب هم: يونس رحمون، هشام بن أحود، منير الفاطمي، صفاء الرواس، فوزي لعتيريس، والباتول السحيمي.

من هذه التعبيرات الإنشائية الجديدة يُوجد الفيديو آرت، والفوتوغرافيا المفاهيمية، وفن الإرساءات التشكيلية الذي يُعَدُّ جديداً وطارئاً في المغرب، إذ برز مع بعض الفنانين التشكيليين، جُلُّهُم من المُتَخَرِّجين من المدرسة الوطنية والمعهد الوطني العالي للفنون الجميلة بتطوان، وهو فن يَسْتَنْبِتُ جذوره من رحم فنون ما بعد الحرب، بداية من حركة فلوكسس (التدفق)11، التي ظهرت لأول مرة في ألمانيا سنة 1962، ونظَّم حَدَثَها الأول، جورج ماكيونس، حركة فنية متمرِّدة، اهتمتْ بدايةً بالموسيقى، وبآلات البيانو والكمان التي يَتِمُّ تدميرها أمام العامة مباشرة بعد العزف. إنه تعبير تشكيلي جديد يشترك مع كل من "فن البيئة"، و"فن الحدث" (الهابينينغ)، من حيث تشكيل الفراغ، بالإضافة إلى الجمع بين توظيفات عديدة للخامات بتنويعاتها، مع الاستعانة بعناصر غُفْلَة (خام) وعناصر سابقة الصنع أيضاً باستخدام وسائط تصنع خصِّيصاً وتكون ذات تقنية عالية (ضوئية وميكانيكية)، تحقيقاً لهدف أو موقف يريد الفنان أن يفصح عنه ويـبرزه من خـلال عمله12. وهـو أيضاً "حصيلة التحوُّلات والتقلبات المتكرِّرة في الفن المعاصر وفي علاقته بالمجتمعات التي تحتضنه، في محاولة لتحرير مفهوم الفن من الدلالات الفنية التقليدية إلى درجة الوصول إلى ما يمكن تسميته بـ(ضِدِّ الفن)"13.

كهف الأزمنة القادمة



الفنان فوزي لعتيريس

سبق للفنان المغربي الراحل محمد القاسمي أن نصب عدَّة أعمال وتجهيزات وإرساءات تشكيلية سنة 1985 بشاطىء الهرهورة، تماماً كما فعل من قبل مجموعة من الفنانين في جنوب فرنسا الذين أقاموا سنة 1970 تظاهرات فنية في الهواء الطلق، ووضعوا على الشواطئ والقرى قماشات من دون إطارات، ونصبوا أعلاماً ملوَّنة، كردِّ فعل ضدَّ طغيان التمركز الفني في باريس. والعديد من أعمالهم التي قوبلت آنذاك بالرفض، توجد الآن بمتاحف مشهورة، أهمها متحف الفن الحديث في باريس تحت عنوان: "حوامل وسطوح". أبرز هؤلاء: لوي كان، برنار باجيه، مارك ديفاد، توني غران..وآخرون. يقول القاسمي في هذا السياق: "حينما قمت برسم أعـلام كبيرة على شاطئ المحيط، فعملي لم يكن فنيّاً فقط بقدر ما أردت، أيضاً، أن أعطي للعلاقة مع الجمهور بُعداً آخر. فقد أدخلت أفق البحر والرمل والسماء، وكلها خطوط أفقية، فضلاً عن دلالـة الأعـلام التي تشكل نداءً خاصّاً، ولكن لها شكل عمودي. ثمَّ أنه بسبب تحرُّك الأعلام وسيولة المادة، تتغير الرسوم طيلة اليوم، والرسم الذي تشاهد الآن، مثلاً، يتحوَّل إلى رسم مخالف"14.

فضلاً عن ذلك، أقام الفنان القاسمي أيضاً معرض "كهف الأزمنة القادمة"، وذلك سنة 1993 بالمعهد الثقافي الفرنسي بالرباط، وقد ضمَّ إرساءات تشكيلية مكونة من تلفزات قديمة، وعُلَب، وقـارورات، وآلات موسيقية عتيقة، إلى جانب الكتب والمجلات والمصابيح الغازية، والحواسيب والتلفزات المشتغلة، وعدة أدوات إلكترونية مستعملة، قام بتجميعها بشكل تَوْلِيفيّ غريب، يذكرنا ببعض أعمال وتجارب الواقعيين الجدد، طاكيس، أرمان مثلاً. كما سبق للقاسمي، أيضاً، أن عرض تنصيبات فنية تعبيرية بـرواق باب

الفنان المغربي الراحل محمد القاسمي



الرواح، قبل توجهه إلى مصر للمشاركة في بينالي القاهرة الدولي في دورته الخامسة سنة 1994، وقد فاز بجائزته الأولى.

والواقع أن المغامرة الإبداعية التي خاضها القاسمي، تمتد إلى تجارب فنية وتجهيزات مماثلة عديدة قام عليها الفيديو الإنشائي، وعلى الخصوص بعض أعمال الفنان الكوري نايم جون بايك N. Jun Paik 15، الذي أقام معرضاً مهمّاً سنة 1963 برواق بارناس(Parnass Wupperta) حشد فيه عدداً هائلاً من التلفزات والشاشات المتراصة التي ترسل صوراً مختلفة ومشوّهة، وذلك وفق أسلوب فني يقوم على الالتزام بإشراك المتلقي في العملية الإبداعية والمشاهدة والإثارة، ولو بطريقة لا إرادية عن طريق فخاخ كاميرا المراقبة، كما هو الشأن لدى الفنان الألماني ديتر فروسيز Dieter Froses 1937 ()، ولاسيما عمله المنجز سنة 1987 والموسوم بـ Nota model for big Brother's soy cycle..

إضافة إلى هذه التجربة، قدَّم الفنان القاسمي إبداعات تشكيلية أخرى على درجة إبداعية متقدِّمة، وظف فيها الجسد الحي، حيث أنجز بحثاً كوريغرافيّاً رائعاً بأحد المسارح اليونانية بتركيا، أشبه بنحت حي، شاركته فيه الراقصة الفرنسية المشهورة كاترين بـوزيCatherine Pouzet ..بحث جمالي حركي يقوم على ثنائية الإيماءة والنغمة الموسيقية المعبِّرة. كما سبق له كذلك أن أقام ورشات أعمال فنية متنوِّعة بالاشتراك مع الحرفيين التقليديين/ تجربة مراكش لسنة 1989 في النسيج والدباغة، تميَّزت باشتغاله على الباتيك Batik، وهو من الفنون الصباغية التي تُمارس بشكل شعبي في آسيا، خصوصاً في الهند والصين وباكستان، وبعض دول إفريقيا الجنوبية.

تجربة فنية أخرى مفتوحة على القراءة والتأويل، وهي للفنانة لطيفة التِّجاني التي سبق لها سنة 1999 إقامة تجربة فنية تمثلت في نصب إرساءات تعبيرية تحمل في عمقها معنى صوفيّاً، بعنوان "مقامات لطيفة"، وذلك بـرواق باب الرواح بالرباط، وهذه الإرساءات مكوَّنة من خيمة كبيرة مبنية بالأساس على دائرة ابن عربي كما تجسِّد ذلك الأبـواب الأربعة الكبيرة، والأضلاع والأحرف الثمانية والعشرين، إلى جانب مقامات موزَّعة بالرواق: مقام الموسيقى، مقام الشجرة، مقام النخلة، مقام الباب ومقام الكتاب. وخلال السنة الموالية، تمكنت الفنانة لطيفة من عرض تجهيز فني ذي دلالات كبيرة بالعاصمة الإيرانية طهران، وهو بعنوان "حِزَامْ للا فاطمة الزهراء" كاستعارة جمالية رمزية لقوس قزح "خَيْطْ النَدَى" المكوَّن من أشرطة شفيفة تحيل في تكويناتها وتوليفاتها وألوانها، إلى الطُّهْر، والنُّور، والقداسة. وبمناسبة فعاليات الصالون الأول للفن المعاصر المنظم بكاتدرائية القلب المقدس" Coeur sacré الدار البيضاء، 2005، عرضت الفنانة لطيفة "حايك السلام" كتجربة تجهيزية أخرى تمتد لنزوعها الصوفي الذي أمسى يرسم ملامح مشاريعها الفنية الجديدة خارج إطار اللوحة المِسندية التي رافقتها لسنوات.

سؤال الهوية والغيرية

يظل منير الفاطمي من أبرز الفنانين المغاربة المعاصرين الذين أبدعوا في مجال الإرسـاءات التشكيلية منذ سنة 1997 التي تشكل قطيعته النهائية مع التصوير، إذ سينخرط بشكل مباشر في إنتاج قطع فنية جديدة تعتمد الاستعمال العضوي للجسد.. كما حقق عملاً ناجحاً بعنوان "التبادل الحر" انتقد من خلاله الليبرالية ومتسائلاً حول الهوية والذات. في الفترة نفسها، أنجز فيديو إنشائيّاً بعنوان "الآخر هو الآخر" يظهر (هذا الآخر) ببعض اختلافاته وتناقضاته.. أمَّا في سنة 2002، فقد أنجز فيديو آخر أطلق



عمل للفنان منير الفاطمي

عليه اسم "الاتصال الهش" أشار من خلاله إلى اندثار الأشياء التي تتحد وتنصهر مع بعضها البعض.

غير أن خاصية جديدة بالإشارة أمست تَسِمُ التجربة الفنية لدى الفنان الفاطمي، لاسيما على مستوى السنائد التعبيرية، هي ارتباطه منذ سنة 1998 بالكابل الكهربائي الأبيض (لمرونته) الذي يستعمل عادة لربط التيار بالتلفاز، إذ صار مادته الأولى للتشكيل والتعبير الفني. فهذا السلك الناقل للحرارة تحوَّل داخل أعماله إلى فن يختزل الصورة التي يريد تمثيلها ويدفعنا إلى إعادة تشكيلها داخل أذهاننا. ونظراً إلى ليونته الكبيرة، فإن الفنان يتمكن بواسطته من القيام بتخطيطات كتابية مبتكرة. ولكن أيضاً من مقاربة مسألة نقل المعلومة داخل شبكة الاتصال الدولية وثغراتها. فاستخدامه في شكل مقطع مثلاً، يرمز إلى الرقابة التي تفرضها علنية الأنظمة التوتاليتارية والأصوليات، وفي شكل خادع وماكر الأنظمة الرأسمالية، كما يقول أنطوان جوكي.

في أعمال تجهيزية أخرى، أنتج الفنان الفاطمي تركيبات خطيَّة بواسطة مواد معدنية صلبة يُشكلها داخل علب وصناديق قبل اقتراحها للعرض في مشاهد حركية وأدائية تعكس بكثير من التأويل انشغاله بسؤال الهوية والغيرية السائد في مجال التشكيل العربي، لكن بمنظور تعبيري مختلف يسعى إلى التحرُّر من الإرث القديم وإعادة بنائه بشكل مغاير قادر على مواكبة الواقع الجديد، وكأنه بذلك مقتنع بقول أدورنو Adorno: "إن كل شيء يخصُّ الفن قد أصبح مفتوحاً للأسئلة"..

كما وظف الفاطمي الجسد في بعض أعماله الأدائية/الفوتوغرافية شاهد ذلك العمل الموسوم بـ"تطوُّر أو الموت" (2004) الذي يطرح سؤال الجسدية Corporéité في اتصالها بالتكنولوجيات المعاصرة (الحوامل الافتراضية) وتدخلها في تغيير رؤيتنا نحو العالم ووجودنا المرتبط بأجسادنا، من منظور كارول هوفمان16.

من المعارض الأخيرة التي أقامها الفنان الفاطمي، نذكر معرض "عملية تعتيم" المنظم سنة 2016 بـ"متحف الصورة والفنون البصرية" في مدينة مراكش بشراكة مع الرواق الأمريكي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة القاضي عياض مراكش، وقد ضمَّ مجموعة من الصور الفنية الفوتوغرافية المستوحاة من عالم الأدب والعلوم في حقل الفنون البصرية. على هامش هذا المعرض، أجرى الفنان أيضاً لقاءً مفتوحاً مع طلبة الكلية لمناقشة المحاور الأساسية التي تنهض عليها أعماله الفنية، كمفهوم الآخر، التنوير، تفكيك الأيديولوجيات وموت الكائن المستهلك.. وغيرها من المفاهيم التي تظهر في أعماله التشكيلية الجوانب السياسية والدينية والثقافية للمواجهة المفترضة بين الشرق والغرب.

للإشارة، وضمن سلسلة الكتب المونوغرافية

هذه التجارب والتيارات كان لها مفعول الأثر والتأثير الواضح على مسار التوجه التشكيلي في المغرب وفي البلاد العربية بشكل عام، لاسيما في ظل وجود هشاشة إبداعية بسبب انعدام التأطير والتزوُّد بالمعرفة الفنية الكافية بيداغوجيّاً وأكاديميّاً لدى غالبية الفنانين

التي تصدرها دار "سكيرا" SKIRA الدولية للتعريف بالفنانين العرب المعاصرين، صدر حديثاً كتاب حول تجربة الفنان منير الفاطمي بعنوان "مفردات مريبة" Suspect Language يتضمن صوراً للأعمال الفنية بجانب دراسة للناقدة الفنية الأمريكية ليليان دايفيس Lillian Davies.

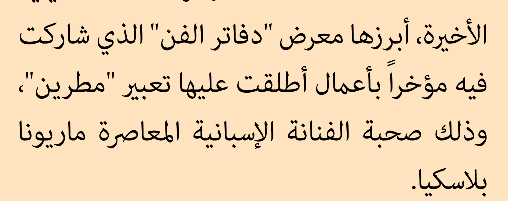
شذرات الجسم الإنساني

إلى جانب الفاطمي، تبرز صفاء الرواس كفنانة حداثية تبدع قطعاً تشكيلية إنشائية، أضحت تطرح نقاشاً بصرياً متجدِّداً بفعل التراكيب والتكوينات والمواد والسنائد الجمالية التي تنهض عليها. هذه القطع تتشكل من أوراق حريرية وأقمشة وخيوط فضية وأنسجة قطنية ملفوفة على شفرات الحلاقة، وأخرى تخترقها الإبر والمسامير الرقيقة والحادَّة.. بل تركزها وتثبتها على الحائط/السند بالإبر لِتُحَوِّلها إلى فضاءات رهيفة يسودها البياض بأهم مستوياته الضوئية، مقدِّمة بذلك صورة ظلال الكثافة والتجاور والشفافية، والمخيط والمرتَّق، وشذرات الجسم الإنساني. فباستخدامها لهذه المواد، والأشياء المستعارة من الواقع، وإعادة تركيبها، إنَّما تريد ردَّ الاعتبار إلى الفراغ من خلال التأكيد على موقف جمالي معين، تصبح القطع التشكيلية، على إثره، حدثاً مرئياً لا رمزاً..الرمز موجود في هذه القطع، لكنه لا يشتغل سوى في أفقه الجمالي المنفتح على تعدُّد المعاني والدلالات التي يشارك المتلقي في البحث عنها واستيعابها كلما نجح في الاندماج البصري والجسدي -وظيفة السواد/البياض- مع العمل الفني..



لوحة للفنانة التشكيلية صفاء الرواس

هي هكذا الأشياء تبدأ وتنتهي عند الفنانة صفاء.. أليس كل شيء في اللوحة/القطعة الفنية يؤدي دوره كاملاً، كما يقول ماتيس؟ 17..وتُعَدُّ تركيبات Brisa التي أنجزتها هذه الفنانة سنة 2000 مثالاً لأسلوب عملها: لقد كشَّطت العلامات التجارية من على مئات شفرات الحلاقة وثبتتها واحدة تلو الأخرى بالشاشات الطبية وعلقتها على الحائط لتأخذ شكل مثلث.. ولاحقاً، ستتطوَّر تجربة هذه الفنانة بحيث ستشمل وسائط تعبيرية أخرى، كالصور الضوئية والفيديو، كما بَدَا ذلك واضحاً خلال معارضها التشكيلية الأخيرة، أبرزها معرض "دفاتر الفن" الذي شاركت فيه مؤخراً بأعمال أطلقت عليها تعبير "مطرين"، وذلك صحبة الفنانة الإسبانية المعاصرة ماريونا بلاسكيا.



يُذكر أن الفنانة صفاء الرواس تمكنت من الفوز بجائزة بيينالي البحر الأبيض المتوسط لسنة 2009، 18 عن عملها التشكيلي "القمر بداخلي"، وعادت الجائزة الثانية للفنان الفلسطيني تيسير بركات عن عمله "غبار-حوار- جديد"، بينما

آلت الجائزة الكبرى للبيينالي المذكور في دورته الخامسة والعشرين للفنان المصري وائل شوقي عن عمله "منار الإسكندرية".

أكوام وتآلفات

أما الفنان يونس رحمون، فيقترن انخراطه الأول، في مجال الإرساءات التشكيلية، بمشاركته في معرض "الشيء المستغرب في المغرب" L'Objet désorienté au Maroc، الذي أقيم بمتحف فنون الديكور بباريس سنة 1999، في إطار "سنة المغرب بفرنسا". هذا المعرض، الذي أشرف عليه المندوب جون لوي فرومون J. L. Froment، كان فرصة سانحة للفنان يونس رحمون لنسج علاقات إبداعية مهمة، سيكون لها الدور الإيجابي في تغيير مساره التشكيلي، وعلى الخصوص مع الكاتب المغربي عبد الله كروم، منظم مستقل، ومؤسس ومدير "أبارتمنت 22" بالرباط، وأيضاً مع الفنان الفرنسي جون بول تيبو J. P. Thibeau.


للفنان التشكيلي يونس رحمون

تميَّز هذا الانخراط، وهذه البداية الفنية لدى الفنان رحمون، باعتماد أشكال هَرَمِيَة تطغى عليها المماثلة والتكرارية، مصنوعة من الخيش، هي في الأصل أكياس نسيجية خَشِنَة، مربوطة ومُتَراصَّة في وضعية أكوام، وتآلفات وتعشيق Assemblages، وفي ما بعد باعتماد الأسلاك الرفيعة التي يستعين بها لإنتاج (أو إعادة إنتاج)، الضوء في الفضاء بشكل يحيلنا بعض الشيء إلى العمل المشهور "إشارات"، الذي أنجزه الفنان اليوناني طاكيس Takis، وهو عبارة عن مجموعة أضواء لامعة مثبتة في نهايات أعواد مرنة طويلة.. وتلك وسيلة أخرى للتعبير عن قوَّة الطاقة التي تُسَيِّرُ الكون 19. هذا إلى جانب عناصر تعبيرية أخرى بات يُوَظِّفُها توظيفاً مكثفاً، كالشموع والقوارب الورقية، والكفن..وغيرها من العناصر التي يستعملها للتعبير عن تيمة السفر والترحال، ولا أدلَّ على ذلك مثالاً: المركب 2005، الحبَّة 2008، التي ترمز في عمل فيديو إلى سفر روحاني.

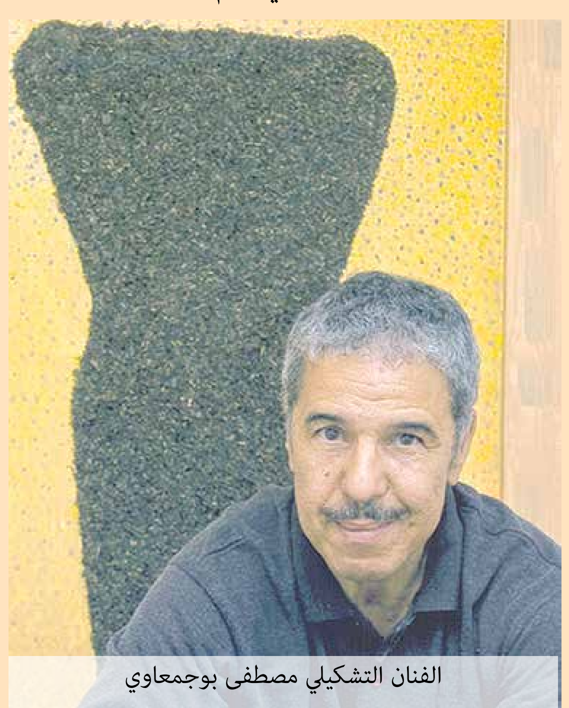
توجد إلى جانب ذلك تجربة الفنان حسن الشاعر، المزداد سنة 1964 بالرماني، المنشغل إبداعيّاً بحباله المدلاَّة في انسجام جمالي توالدي وتجاذبي مع الأوتاد والأحجار المحروقة التي يستعملها، والمستعارة من ذاكرة البيئة: لمسيد (الكُتاب القرآني)، الخيمة.. كطريقة للتأثيث الفرجوي في الفضاء، ولخلق نوع من التلقي البصري ذي المنحى الحسي والمادي في آن.. فهو يشتغل استعاريّاً على الإنسان، ويجسد صراعاته الأنطولوجية مع الطبيعة، انطلاقاً من توظيفه المباشر لعناصر ذات خصوصيات مادية وحسية،

كالخيوط والأحجار والقصب والأخشاب والألواح المصبوغة التي يعرضها بأسلوب يتقاطع نوعاً ما مع أسلوب الفنانة الألمانية الراحلة إيفا هيس Eva Hesse (هامبورغ -1936 نيويورك 1970). من خلال هذه التجربة، "ينقلها الفنان الشاعر في أعماله التجهيزية، إلى شعرية التُّراث المخفي، في محاولة لإعطاء المواد البسيطة الهامشية والفقيرة، كالخشب والحبال والأوتاد والحجارة، عناصر قصيدة بصرية، ومن تلك المواد التقليدية المتوارثة كأدوات بعيدة عن وسائل التصوير، حيث أخذ يبتكر أشكال معلَّقاته الحديثة المكوَّنة من سطوح مشكلة كي تتموضع على الحائط أو الفضاء"20. كما أن الفنان سهيل بنعزوز قدَّم قطعاً صباغية ملفوفة بالورق المصبوغ Papier peint والمحزومة بالقنب والحبال الرقيقة.. إلا أنها مع ذلك تبدو حرَّة.. وغير خاضعة لسلطة الأشكال الهندسية الصارمة..

الـشـاي مـادة للتشكيل الجمالي

في تجربة فنية غير مسبوقة، سبق للفنان مصطفى بوجمعاوي أن حاول إنجاز ثلاث إرساءات تشكيلية ضمن عمل واحد استغرق عرضه ثلاثة أسابيع بالشقة رقم 22 الكائنة بشارع محمد الخامس بالرباط، وذلك خلال شهر مـارس 2003، وقـد أطلق على هذه التجربة "سوبر تي، أو ما فوق شاي".

فالعمل الأول دشَّنَهُ الفنان مباشرة على الحائط ترحيباً بالزوار، قبل أن يُنجِزَ لوحة فنية مُؤثّثة تحتل الحائط الكبير، مع جزء من الأرض حيث حبَّات الشاي المتساقطة، والصورة معكوسة على مرآة مثبتة قبالة الحائط/ اللوحة. وقد أنجز الفنان بوجمعاوي سنة 2002، فيديو أول "مزيد من شاي القافلة" (وهو إنتاج خارج الحقل Hors champ)، يشكل منعطفا في مسيرته الجمالية، إذ يؤكد فكرة ما بعد بقاء الحركة، فيأخذ هنا مكان "سوبر تي 2" ويتعلق الأمر بإنجاز يقوم على إشراك الجمهور. أما الكأس الكبيرة- وهو تضخيم مبالغ فيه لكأس الشاي- فيوجد فوق حيز ضيق وممتلئ بحبات الشاي نصبها الفنان الغائب عن الشاشة. في حين شكل الشاي الذي أفاض الكأس هرماً مبتلعاً الإناء بالكامل. أمَّا "سوبر تي 3"، فهو عبارة عن أثر على الأرض في شكل هلال قمري كبير حصيلة حبات الشاي المتزايدة ويمكن لزائر الشقة أن يمشي داخل الغرفة محدثا أصواتا ومحوّلا حبات الشاي تدريجيّاً إلى دقيق وغبار سيغطي فضاء الشقة بعد انقضاء ثلاثة أسابيع21. غير أن هذه التجربة لم تنجح كثيراً في إدماج الجمهور والجسد في بنية العمل الفني لضيق الحيِّز ولشرط آخر يتصل بسؤال التلقي الجمالي، وهي الفكرة التي كان الفنان بوجمعاوي يرُوم تحقيقها عبر اشتغاله



الفنان التشكيلي مصطفى بوجمعاوي

على الشاي كمادة وكلون وكرائحة وكفضاء...

جمالية المتلاشي

صلة بجمالية المتلاشي، وفي علاقة الفن بالرَّغبة في تحطيم الديمومة والميل الـذي ظهر مع الشاعر الفرنسي شارل بودلير Ch. Baudelaire الذي عاين نزوع الجمال نحو المؤقت والمنفلت والعابر، تبرز تجربة الفنان المغربي خليل لغريب التي يُمكن إدراجها داخل خانة الفن الزائل، أو الفن العابرArt éphémère ، فهو يشتغل على مواد في وضعها الخام، دون أن يتدخل في طبيعتها، ومنها الخبز، والتبن، والحبال المتآكلة، والأوراق -الشفافة منها والكارتونية- والأحجار، والطحالب، وقشور الحيطان، والطبشور، والخيش، والشظايا الزجاجية.. وغيرها من المـواد والسنائد التي تتوارى خلف التراكيب والتكوينات اللامكتملة.. الحرة، وغير الخاضعة لسلطة الإطار/ الكادر..

عبر الإبداع في هذه الوسائط المادية، تتحدَّق العين (عين المتلقي)، وتتعدَّد الرؤية، وهي تنسج مساراتها داخل جسد المواد الهشة التي يستعملها الفنان.. وفي قلب التشكيلات اللونية التي يبدعها على اللوحة وفق إيقاع طَيْفِيّ مُتَقَشِّف، تسوده هدأة البياض (بياض الجير)، وصوفية الأزرق الشفيف الذي تَخْلُقه مادة النيلة Indigo 22، ذات الجذور الصحراوية..

مع الإشـارة إلى تجربة الفنان فوزي لعتيريس -المـزداد بإميلشيل سنة 1958- والـذي تميَّز باشتغاله، بداية، على الإسمنت كمادة للخلق الفني والتشكيلي، مقدِّما بذلك العديد من التراكيب والتكوينات الجمالية ذات هوية حداثية. وتطوَّرت هذه التجربة لاحقا لتشمل مـواد وأسـنـدة أخـرى، كالمظلات والصحون والأكواب والعلب الكارتونية وهياكل زجاجية ومعدنية مجوَّفة، فضلاً عن الأسلاك والخضروات وأشياء أخرى كثيرة مستعارة من عالم المطبخ، إلى جانب اشتغاله على المرايا (تجربة حاويات القمامة مثلاً)، وأيضاً على نصوص المطالعة الواردة بالمقرَّر المدرسي المغربي (التعليم الابتدائي) الذي صمَّمه الراحل أحمد بوكماخ، ثم الفنانة الباتول السحيمي، المزدادة بأصيلة سنة 1974، تعيش وتشتغل بتطوان. فهي تبدع إرساءات


عمل للفنان فوزي لعتيريس

تشكيلية تتسم عموماً باشتغالها على المصابيح الكهربائية المثبتة بأسلاك ضمن توليفات دائرية متناسقة، وأخرى تميَّزت باشتغالها على أزيـاء ورقية مكسوة بالزرقة، ومن آخر إبداعاتها "الكوكوت" Monde, les cocottes sous pression-2008 ، قبل أن تعاود التجربة سنة 2014 بصيغة تعبيرية مغايرة.

نضيف إلى ذلك تجربة الفنانة كنزة بنجلون التي أبدعت عدَّة تنصيبات ومجسَّمات وأعمال رقمية وجسدية أدائية (برفورمانس) بأسلوب فني ساخر، من بينها الأعمال الفنية المعاصرة المقدَّمة خلال معرضها الموسوم بـ"عربة المدوَّنة" Le cady de la Moudawana الذي احتضنه فضاء قبة حديقة الجامعة العربية بالدار البيضاء خلال مارس 2016، وقد رافقته جلسات نقاش شفاف حول انتظارات النساء وأوضاعهن الاجتماعية. أعمالها التشكيلية توعوية وتحسيسية ومناهضة لبعض السلوكيات الدنيئة التي تحط من قيمة المرأة وتمسُّ كرامتها، كالتشييء Objectification والتحرُّش والتعنيف ومصادرة الحق في الاختيار، وهي أيضاً نقدٌ صريح وجريء لبعض الذهنيات الذكورية المتخلفة التي لا تزال تعشعش داخل المجتمع والتي تحمل تصوُّرات وأفكار خاطئة تجاه المرأة..

ثمَّ هناك تجربة الفنان محمد بويزكَارن المقيم بهولندا والذي يقدِّم إبداعات تشكيلية معاصرة (صباغة حركية، تنصيبات..) مؤسَّسة على أفكار ومفاهيم جديدة تطرح أسئلة مُغايرة حول التيه والوجود ومصير الإنسان في ظل عولمة كاسحة تبتلع الهويات والخصوصيات، وكذا الفنانة لطيفة الشخش (مغربية ذات جنسية فرنسية)



لوحة للفنانة كنزة بنجلون

التي يجمع أسلوبها التشكيلي بين التوقيع النظامي والمحتوى السياسي. فهي توظف في أعمالها الإنشائية الأرقام الزرقاء المبعثرة للتعبير عن لا جدوى قـرارات الأمم المتحدة ومجلس الأمن الدولي التي تذهب أدراج الرِّياح كلَّما تعلَّق الأمر بالموقف من الاعتداءات الإسرائيلية الظالمة على شعب فلسطين الشقيق منذ سنة 1948، إلى جانب استعانتها بمفردات ومواد تعبيرية متنوِّعة كالأوتاد المطاطية الرغوية والإسمنت والفحم والرماد والمقاعد البالية، إلى جانب الموسيقى التعبيرية. من أعمالها التي تشهد على هذا التوجه، نذكر مثالاً: عقرب الثواني Trotteuse 1999، بلا عنوان Untitled 2009))، والرَّاية الفارغة، إلى جانب تجربة الفنان محمد الباز، مزداد سنة 1976 بالقصيبة، محرِّك التوليفات البصرية الـذي يستعمل سبورات ذات رسوم ضوئية على طريقة النيون (أطياف وخيالات نورانية)، وأخـرى في شكل خطوط إحاطة Cernes، ثمَّ تجربة الفنانة أمينة بنبوشتى الموسومة ببناء معماري أساسه قضبان حديدية ومجوّف من الداخل، وفي نفس الوقت مشحون بأسلاك معدنية رفيعة ذات تراكيب متكوّمة بشكل عشوائي مثبتة على قاعدة سميكة مستطيلة الشكل وذات طلاء أبيض، وأيضاً تجربة الفنانة جميلة العمراني المزدادة بالحسيمة سنة



1972، والتي سبق لها المشاركة في إحدى دورات بينالي دكار للفن الإفريقي المعاصر، وأيضاً تجربة الفنان فوزي بنسعيدي المـزداد بمكناس سنة 1967 ويقيم متنقلاً بين الدار البيضاء وباريس. يتصدَّر الإنسان جل أعماله الإنشائية، مع التنويه كذلك بتجارب مجموعة من التشكيليين المغاربة الذين يعيشون بالمهجر يوجد من بينهم فنانة الفيديو Vidéaste بشرى خليلي23، من مواليد الدار البيضاء سنة 1975، تعيش وتشتغل في باريس. استفادت من دراستها للسينما في جامعة السوربون الجديدة والفنون المرئية في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في منطقة سيرجي الباريسية وأمست توظف الكاميرا في التعبير تشكيليّاً عن قضايا اجتماعية وإنسانية، كقضية اللجوء والهجرة السرية. تتمحور أعمالها الخرائط والحدود والمعابر إلى غير ذلك من العناصر المرتبطة بعالم الجغرافيا التي تقوم بتجسيدها باعتماد وسائط تكنولوجية حديثة إذ تنجز تنصيبات بواسطة شاشات متعدِّدة تنبعث من عمقها رسائل ومعلومات معبِّرة ذات مضامين إنسانية. أعمالها عموماً إبداع بواسطة الصور دون عزلها عن الشروط التي ساهمت في إنتاجها إلى جانب الصوت وتقنية التركيب (الفوطومونتاج) التي تستعين بها كثيراً لفتح المسافات الفاصلة بين الأمكنة والأزمنة، وهذا لربما هو المعنى الأساسي الذي تنطوي عليه تجربة هذه الفنانة المائزة على الأقل من الناحية الإبداعية.. دون نسيان تجارب فنانين من الجنوب، يتعلق الأمر بالفنان محمد أرجدال، خريج المعهد الوطني العالي للفنون الجميلة بتطوان سنة 2009، مشَّاء ورحالة وصاحب معارض ومشاركات فنية عديدة داخل المغرب وخارجه. تتمحور جلُّ قطعه الفنية حول قضايا إنسانية واجتماعية متصلة بالأرض والجذور ومصير الإنسان، من بينها مثالاً، منشأة/ تجهيز موقعي بأبعاد متغيِّرة أنجزها سنة 2012، وهي حجارة خام قام باستقدامها من ناحية مدينة الرباط، حيث يوجد مكان العرض "Le Cube" (المكعب)، وسط المدينة، والفضاء عبارة عن سكن ذي تكوين هندسي كولونيالي فرنسي. فبعد إقامة فنية في عين المكان، شرع في تثبيث هذه الحجارة بتكويمها عند مدخل إحدى الغرف في حضن فضاء العرض "المكعب"، حيث بَدَا للزوار أن الغرفة محشوة عن آخرها بالحجارة! فهذه المنشأة الموسومة بــ"أَزْرُو نْـتْمَازِيرْتْ" (حجر البلاد) تعكس تأثره بنصيحة والـده "بحجر البلاد يبني المرء" وتمتد لأسئلته حول أثر الاستعمار. إضافة إلى منشأة فنية أخرى بعنوان "يد الطاحونة" Crank أنجزها خلال نفس السنة

وهي منحوتة موقعية بحجم متر مكعب مكوَّنة من حجر رملي وخشب. تثير هذه القطعة الفنية قضية سياسية تتعلق بالقطب المتحكم في العالم وفي الشعوب المستضعفة الخاضعة للسلطة العسكرية والاقتصادية ومنطق الأقوى.

إلى جانبه، يوجد الفنان الطيب نضيف، خريج المعهد العالي للفنون الجميلة بتطوان وصاحب معارض فنية متنوِّعة داخل المغرب وخارجه. يجمع بين التعبير الصباغي وإنجاز الإرساءات الفنية وبعض موضوعاته تهتم بالتراث الثقافي الحسَّاني، كما في سلسلة فوتوغرافيات "شرتات" Chartat، وهو شخصية صحراوية مسلية متصلة بالتفكه والنوادر والطرائف التي أنتجها المخيال الشعبي في الصحراء.

وقد كان المبدعان محمد أرجـدال والطيب نضيف من بين الفنانين المشاركين في معرض "أحجام هاربة" *Volumes fugitifs* المنظم بمتحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر في الرباط سنة 2016، إلى جانب فوزي لعتيريس، يونس رحمون، صفاء الرواس، الباتول السحيمي، خالد البسطروي، محسن الحراقي، مصطفى أكريم ومحمد العربي الرحالي. مع إضافة فنانين آخرين أبدعوا في النحت الجديد وفن الإرساءات، منهم الفنان رشيد رفيق من زاكَـورة والفنان عثمان الفكراوي -من مواليد 1982 بطنجة- الذي سبق له التخرج من المعهد الوطني العالي للفنون الجميلة (تخصص نحت)، والفنان ياسين أبـراق، خريج نفس المعهد، يعيش ويشتغل بطنجة، والفنان عبد العزيز العمراني والفنان محمد الحراق، والفنان عمر لبروزي في اشتغاله بواسطة عناصر تعبيرية مستوحاة من الفن الآلي Mec-art كالعجلات والأقفال والسلاسل وغيرها، والفنان محمد الفرقشي من خلال اشتغاله على الأذن ضمن مقاسات متشاكلة تكريماً للفنان الهولندي فانسان فان كوخ والفنان بوزيد بوعود الذي شارك بعمل نحتي/تجهيز يتمحوره الكائن البشري ضمن مشروع "فن وصحراء" المقام سنة 2006 بصحراء مرزوكَة/ إقليم الراشيدية24. هذا العمل الإنشائي، الذي تمَّ في عراء الصحراء، اعتمد



معرض أحجام هاربة المنظم بمتحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر بالرباط

في إنجازه على الاستغلال العضوي لمجموعة من الخامات المائية والنباتية.. منهم كذلك فنانين ينتمون إلى الجهة الشرقية، كالفنانة خديجة الطياوي التي تشتغل مفاهيميّاً على ذاكرة الجسد والفنان سعيد أفزيوم المنشغل بسؤال الهجرة والبحث عن العيش في الضفاف الأخرى والفنان نور الدين مـاضران الذي يغلب على تجربته البُعد الأدائي الممتد لاهتمامه المسرحي والفنان البكاي مكاوي الذي يُبدع تنصيبات بواسطة عناصر وأدوات متشاكلة ليمنحها دلالات تعبيرية متنوِّعة.

هذا إلى جانب أعمال الفنانة ماريا كريم التي تعيش وتشتغل بإيكس أون بروفانس، وخديجة القباج التي أبدعت مجموعة من الدُّمى المصطفة والملفوفة بأثواب بيضاء شفافة. فضلاً عن الفنان مصطفى شفيق المختص في الفيديوغرافيا و"الميتال آرت"، والفنان بنعدادة طه.. وغيرهم كثير.

على مستوى العمل الجمعوي، يجدر بنا ذكر تجربة جمعية "منبع السبع" Source du lion التي ضمَّت تشكيليين أبدعوا منشآت وإرساءات فنية تندرج ضمن حداثة تصويرية وجمالية حرَّة وغير محاطة بإطار وموسومة بتجاعيد المادة وتحوُّلاتها البصرية داخل الفضاء. وهؤلاء التشكيليون، هم: حسن الضرسي، رشيد لمودن، محمد آيت الصغير، محمد فريجي وخديجة كارتي. وقد سبق لهم المشاركة في المعرض الجماعي المقام بمدينة أصيلة في غشت 1998 بمناسبة موسمها الثقافي العشرين. هذه الجمعية أسسها الفنان حسن الضرسي سنة 1997 بهدف دعم الفن المعاصر في المغرب. وقد تمكنت الجمعية من إنجاز مجسم بحديقة لرميطاج الذي أعاد الاعتبار كثيراً لهذا الفضاء الذي شكل طويلاً أرضاً مهملة ومهجورة والتي تبلغ مساحتها 17 هكتاراً وتقع في إحدى مناطق مدينة الـدار البيضاء المكتظة بالسكان.

فحسن الضرسي المولع بطلاء الأشياء بواسطة لفائف الورق المذهب سبق له أن عرض أعمالاً ذات العلاقة بمشروعه الجمالي "الميناء الذهبي، أو ذهب إفريقيا" وذلك بمجموعة من المرافئ البحرية العالمية بدأها بمرفأ غويا دي إيزورا في جزيرة تينيريفي من جزر الكناري بلجوئه إلى إلصاق لفائف ذهبية على الكتل الإسمنتية Tètrapodes. كما استخدم التقنية نفسها ضمن تجديد كرة/قبَّة زيفاكو وسط مدينة الدار البيضاء التي أنشأها المهندس المعماري الفرنسي المشهور جان فرانسوا زيفاكو J. F. Zevaco (1916-2003)) كرمز للممر التحتي للمشاة بين المدينة المستعمرة/الجديدة Ville nouvelle والمدينة القديمة. لجأ الفنان الضرسي إلى تجديد القبَّة واقترح طلاءها باللوائح الذهبية اللاصقة بعد أن تدهورت حالتها وتعالت أصات العديد من الفنانين المغاربة لترميمها، وذلـك خلال فعاليات مهرجان الدار البيضاء للفنون المنظم سنة 2008.

لنخلص إلى تجربة مجموعة 212 التي تكوَّنت من جيل جديد من التشكيليين المغاربة الشباب يتوقون إلى تأسيس خطاب تشكيلي معاصر في المغرب، وذلك على غرار تجارب العديد من الفنانين العرب المعاصرين الذين ينتمون إلى مبادرات مماثلة مستقلة مثل: "تاون هاون" في القاهرة، و"أشكال وألوان" في بيروت، و"دارة الفنون" في الأردن.

النحت، كذلك اليد عقل

بخلاف التصوير والتعبير الصباغي، يظل فن



لوحة للفنان المكي مغارة

النحت في المغرب خجولاً ومحتشماً بالمغرب وارتبط ظهوره ببعض المحاولات (التأسيسية) القليلة، إذ ارتبط بداية بمبدعين قلائل كالفنان جيلالي الغرباوي الذي أبدع بعض القطع النحتية في دير توملين، إلى جانب الفنان الفطري مولاي أحمد الإدريسي بالرباط والفنان المكي مغارة والفنان محمد المليحي والفنان فريد بلكاهية والفنان عبد الله الفخار بتطوان، وكذا التجربة النحتية الرائدة للفنان التهامي القصري- المزداد بالقصر الكبير سنة -1932 والحاصل على شهادة الإجازة في النحت من كلية سان خوان بإسبانيا والذي سبق له الحصول على جائزة عالمية مهمة بإشبيلية وكذلك الفنان الراحل عزيز أبي علي الذي أبدع منحوتات تعبيرية عديدة تمحورها الكائن البشري.

زد على ذلك تجربة الفنان عبد الحق سجلماسي -مزداد سنة 1938 بالقنيطرة- وذلك منذ أواخر الستينات، حيث قدَّم أعمالاً نحتية متنوِّعة أطلق عليها أسماء من قبيل: الزوج، النظر، المرأة المحتجبة.. وجلها قريب الشبه من منحوتات هنري مور. ومن منجزاته الأخرى: نافورة ساحة 11 يناير بالدار البيضاء ونافورة المركز الرئيسي لتأمينات الأمل.. فضلاً عن أعماله الموجودة بحدائق إقامة مولاي يوسف، وغيرها كثير..

ثمَّ هناك الفنان حسن السلاوي -من مواليد 15 أكتوبر -1946 المتخرج من المدرسة الوطنية العليا لمهن الفن/ تخصص خزف، والذي وجد ابتداءً من سنة 1977 في أخشاب العرعار ما يفتح شهيته لإبداع منحوتات خشبية مرصعة بعظام وبخيوط معدنية غاية في الجمال. هذه العظام التي يقوم بتقسيمها وتعديدها لتصير في شكل قطع صغيرة صالحة لخلق الإدماج المناسب مع الوسائط المادية الأخرى التي يستعملها.

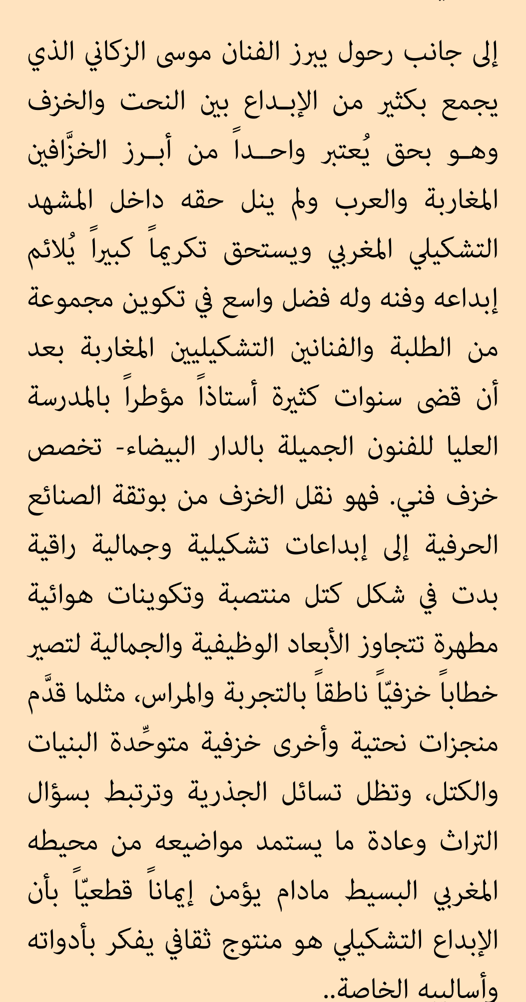
فبمشاهدة أعمال الفنان حسن السلاوي النحتية،



الفنان عبد الرحمن رحول

جبرها فبقيت محافظة على تنافرها، إنها جذور تنتمي إلى طبقات من شجر العرعار والليمون والأوكاليبتوس وغيرها من جذور الأرض. ولقد حاول السلاوي أن ينزع عنها جذورها الأصلية ليجعلها جذورا مستهلكة كمادة تلوين ذات "إشراقات" مناخية"25. عقب ذلك، أمسى الفنان حسن السلاوي ينجز منحوتات تركيبية مغايرة في شكل أعمدة مدوَّرة Colonnes caduques متصاعدة مكوَّنة من الخشب الأبيض المطلي بسواد والمكسو بإلصاقات وعناصر معدنية ذات بنيات مكعبية صغيرة ومطبوعة بالتراص والتنضيد والتشاكل على مستوى الحجم، بل ومتشابكة ومتراكبة على طريقة الذكر والأنثى.

أما الفنان عبد الرحمان رحـول، فقد عُرف بافتتانه بالجسد وبالمتواليات المعمارية واشتهر كخزاف أيضاً، بجانب منحوتاته البرونزية التي تعكس طريقته في التعامل مع الكتل والأحجام. فهي تظهر قائمة على النتوء والتجويف والتقعير، وتظل خاضعة للتقطيعات المبنيَنة Structurés ونظام التماسك الذي يفرضه الموضوع/ الجسد



الآدمي..

إلى جانب رحول يبرز الفنان موسى الزكاني الذي يجمع بكثير من الإبـداع بين النحت والخزف وهـو بحق يُعتبر واحـداً من أبـرز الخزَّافين المغاربة والعرب ولم ينل حقه داخل المشهد التشكيلي المغربي ويستحق تكريماً كبيراً يُلائم إبداعه وفنه وله فضل واسع في تكوين مجموعة من الطلبة والفنانين التشكيليين المغاربة بعد أن قضى سنوات كثيرة أستاذاً مؤطراً بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء- تخصص خزف فني. فهو نقل الخزف من بوتقة الصنائع الحرفية إلى إبداعات تشكيلية وجمالية راقية بدت في شكل كتل منتصبة وتكوينات هوائية مطهرة تتجاوز الأبعاد الوظيفية والجمالية لتصير خطاباً خزفيّاً ناطقاً بالتجربة والمراس، مثلما قدَّم منجزات نحتية وأخرى خزفية متوحِّدة البنيات والكتل، وتظل تسائل الجذرية وترتبط بسؤال التراث وعادة ما يستمد مواضيعه من محيطه المغربي البسيط مادام يؤمن إيماناً قطعيّاً بأن الإبداع التشكيلي هو منتوج ثقافي يفكر بأدواته وأساليبه الخاصة..

ولا شك أن ثمَّة قواسم التراب جمعت بين الفنانين موسى الزكاني وعبد الرحمان رحول وقواسم الإبداع قبل ذلك- مع اختلاف في المناولة والتطويع- كما بَدَا جليّاً أثناء لحظات اعتكافهما داخل ورشة العمل المشتركة، أو من خلال معارضهما الجماعية السابقة أهمها المعرض الذي أنجزاه أواخر سنة 1974 بقاعة نظر بالدار البيضاء.

كما أن التجربة النحتية للفنان محمد العادي المزداد بالجديدة سنة 1959، تميَّزت بمحاورته لمادة الخشب بأسلوب تعبيري مفتوح على تعدُّد المعاني، ومن ذلك أشجار الليمون والأوكاليبتوس

والعرعار..

أمَّا راهناً، فإن الفنان العادي أصبح يميل أكثر إلى مادة الحجر التي يقوم بتطويعها بحس جمالي حداثي متبعاً في ذلك طرقاً وأساليب نحتية منسجمة السطوح. وبفضل ذلك، ينجح في خلق الاندماج المفترض بين المادة الإبداعية/ الجسم المنحوت وفضاء التلقي: ممر، ساحة عمومية، بهو، رواق، متحف. من ثمَّ، يصير المكان واحداً يمتد لجسد الفنان ولمنحوتاته التعبيرية..

وتظل أعمال الفنان محمد العادي تمثل منحوتات مكانية بامتياز، بل تعكس في العمق مقولة: "أن النحت لا يحقق إبداعاته إلا من خلال المادة التي تعتمد على المكان في تحركها العام.. ولا يستخدم من خصائصها سوى الأبعاد المكانية العامة والأشكال الفضائية التي يمكن الحصول عليها من خلال استعمال هذه الأبعاد على نحو يحقق أقصى قدر من الجمال"26. مؤخراً، شارك النحات محمد العادي في تظاهرة فنية عالمية باليابان تعتبر أقدم تظاهرة لفنون النحت على الخشب والتي احتضنها مدينة (اينامي- طويوهاما) باليابان، لتتواصل مشاركاته الفنية المشرفة بأكثر من بلد أسيوي وأوروبي..

فيما يستثمر الفنان عبد السلام أزدم تقنيات الخزف في إبداع تماثيل نصفية تعبيرية قائمة على الانحناءات والاستدارات لدرجة انصهار الأعضاء المنحوتة مع بعضها البعض لتبدو على هيئة كتل مصمّتة ترتكز على الفكرة والمفهوم أكثر مما ترتكز على تطويع المادة ومعالجتها التشكيلية والبصرية.. تماثيل نصفية ومنحوتات منتصبة تتبادل الحوار داخل حقول وكأنها تحرس المكان، فهي لا يظهر منها سوى النصف العلوي للجسد بملامح مستترة ومحجوبة.. منحوتات وأجساد موشاة برموز مختزلة ترسم المنحى الإثنوغرافي في تجربة الفنان..

هذا بإضافة تجربة عبد الكريم الوزاني الذي ينجز منحوتات إقلالية هوائية غارقة في البساطة والاختزال بناءً وتركيباً. اشتهر بإنجاز أعمال نحتية إيجازية مصبوغة، هي في هيآتها رسوم هوائية حفيفة وملوَّنة بأطياف طفولية، بحسب تعبير الباحث الجمالي موليم لعروسي. وبالنظر إلى طبيعة هذه المنحوتات (المجوَّفة)، يمكن تصنيفها ضمن تعبيرية جديدة تستنبت جذورها من تربة الفن الإقلالي (المينيمال آرت) القائم على البساطة والاختزال في الفكرة والأداء27، وذلك بمعالجة مواضيع متنوِّعة يتصدرها الإنسان والحيوان. وقبل سنوات حاول الفنان الراحل محمد شبعة أن يحفظ ماء وجه النحت المغربي الحديث بعرض مجموعة من القطع النحتية ذات المنحى الرمزي بالرباط وطنجة.. دون نسيان الإشارة أيضاً إلى تجربة الفنان محمد الدريسي من خلال منحوتاته التعبيرية والمنجزة بواسطة مواد وأدوات مستعارة من الحياة اليومية، والفنان بوجمعة لخضر الذي أبدع منحوتات ومجسَّمات عجائبية مطبوعة بألوان ورموز إثنوغرافية جمع فيها المناحي التعبيرية والوظائف النفعية، فضلاً عن نحاتين مغاربة آخرين لهم بصمتهم الفنية وسنائدهم الخاصة


الفنان عبد السلام أزدم

(برونز، حجر، خشب..)، كحماد حلمي، محمد بناني، عبد الحي الديوري، محمد العبادي، الصديق الصديقي، ربيع زمورو، فاتحة الزموري، عطاف بنجلون، سليمان بنعال، ماحي بنبين، محمد الوردي، محمد صبحي، عبد الحفيظ تاقوريت، محمد القلقازي، عزيز جواد، أحمد حيزون وخالد أطلس.. وغيرهم كثير.


عمل للفنان الأمريكي روجير ويلش

غير أن تجربة النحاتة إكرام القباج تظل متفرِّدة داخل أعضاء جيلها من النحاتين. فمسارها النحتي متنوِّع: الحديد- 1983، مرحلة التحوُّلات- 1988، الطين والتراب- 1993 وفي ما بعد الاشتغال على البوليستير والحجر. وطموحها الإبداعي لم يتوقف عند هذا الحد، إذ تعد من أبرز المشاركين في الدورة الحادية عشر لسامبوزيوم أسوان الدولي، وقبل ذلك سجلت حضوراً لافتاً للنظر خلال مشاركتها في الطبعة الخامسة لمحترف راشانا الدولي للنحت (غشت 1998)، إلى جانب نحاتين مرموقين، كالروسي غينادي بانكو والأوكراني غولتوري واللبناني بيار كرم والسوري لطفي الرمحين والأردنية منى السعودي..وغيرهم.

فضلاً عن ذلك، يعود للنحاتة القباج الفضل في تنظيم ملتقى دولي للنحت بالمغرب (سامبوزيوم) بمجموعة من المدن المغربية، وبمشاركة نحاتين مغاربة وأجانب مرموقين.

الفيديو آرت، فن الصورة بامتياز

منذ سبعينات القرن الماضي، "تبلور فن الفيديو في الولايات الأمريكية المتحدة، وذهب بعض الفنانين التشكيلين إلى بحوث تجريبية تتعلق بالتلاعب بالصور المتراكبة ورسم أشكال هندسية تتخذ سريعاً تمظهرات الأحجام في الفضاء الوهمي. وكان اعتمادهم شبه كلي على المختصين في الإعلاميات والرياضيات لترويض المعطيات التقنية لعوالمهم المتسمة بنزعة فضولية يسَّرت لهم اختراق المضامين المعهودة التي توفرها الوسائل الحديثة وذلك باستعمالها بطرق مغايرة لما أعدت من أجله. من هذا المنظور، فإن فن الفيديو أصبح فنّاً قائماً بذاته حيث تتمازج فيه التقنية (صورة وصوت) والشحنة التعبيرية التي تتخذ شتى التمظهرات وتنهل من شتى الأنماط التشكيلية المتعارفة وغيرها من المجالات الإبداعية، كالصورة الفوتوغرافية والسينما والموسيقى والمسرح والرقص"28. كما تأسَّست عديد من جمعيات الفنانين المعنيين بفن الفيديو وصدرت مجلات متخصِّصة في هذا الفن، فضلاً عن إنشاء أول قسم متحفي بنيويورك سنة 1971، وتنظيم مؤتمر كبير باسم Open Circuits حول فن الفيديو سنة 1977 من قبل متحف نيويورك للفن الحديث29..

وستشهد فترة السبعينات من القرن الماضي

تطوُّراً واضحاً لفن الفيديو آرت Vidéo Art إلى جانب الفيلم التجريبي الذي ساهم بدوره في قلب معادلات الفن الحديث30. نذكر على سبيل المثال تجارب كل من الفنان المفاهيمي الأمريكي روجير ويلش R. Welch (من مواليد 1946) الذي أبدع فيديوهات إنشائية سردية جسَّدت ريادته في ما يُسمَّى ما بعد المفاهيمية في بلاده والفنانة الصربية مارينا أبراموفيتش M. Abramović التي تشتغل كثيراً على مفهوم الحوار والتواصل، ثم الفنان الأمريكي ستينكامب جينيفر Steinkamp Jennifer صاحب عمل "كل شيء يُمكنك القيام به الذي أنجزه سنة 2000، وأيضاً الفنانة الفرنسية لور بروفوست Laure Prouvost التي نالت إحدى جوائز تورنر للفن المعاصر سنة 2013.

وقد لقي فن الفيديو31 انتقادات لاذعة من طرف آلان كابرو الأب الرُّوحي الكلاسيكي للهيينينغ، وقد وصفه بكونه "نبيذاً قديماً في قنينة جديدة". وكان هذا التوصيف عنواناً لمقالة نشرتها مجلة Artforum في عددها الصادر في يونيو 1974..

استُعمل الفيديو كثيراً لغايات إبداعية كثيرة وأمسى، فضلاً عن ذلك، يُشَكِّل أداةً للتعبير الفني والجمالي، ذلك أن البدايات الأولى لفن الفيديو تعود إلى سنة 1963 حين استخدم نام جون بيك Nam June Paik للمرة الأولى جهازاً إلكترونياً تلفزيونيّاً لأغراض فنية. فهو يُعَدُّ إلى جانب الفنان وبروس ناومان أوّل من استخدم فن الصور المسجلة (المتحرِّكة) كجزء من أعمالهما الفنية الإنشائية.

فضلاً عن ذلك، شاع الفيديو الإنشائي Vidéo installation مع كوكبة من الفنانين المرموقين، منهم الفنان الإيرلندي دونكان كامبل DUNCAN CAMPBELL الحائز على الجائزة المذكورة سنة 2014 بفضل إنجازه لفيديو إنشائي توثيقي موسوم بـ IT FOR OTHERS يستنكر من خلاله تجاهل الفن الإفريقي في سياق مناهضة الاستعمار. الفيديو الذي أنجزه الفنان كامبل وهو عمل مُستوحى من الفيلم الوثائقي القصير "التماثيل تموت أيضاً" Les statuettes meurent aussi. (30 د)، الذي أنجزه سنة


عمل للفنان الأمريكي ستينكامب جينيفر

1953 كل من كريس ماركر Chris Marker وآلان ريسنيه A. Resnais وغيسلان كلوكيه Ghislain Cloquet..

في المغرب، دخل فن الفيديو متسلِّلاً إلى نسيج الفنون البصرية، مستمداً جـذوره وسماته التعبيرية من فنون الأداء وحركة الإنجاز كامتداد للبوت آرت. والهيبنينغ. وحركة المحيط Environnement، والفن المفاهيمي، والهايكو الجديد Néo- Haikku، والمسرح الحركي، وغير ذلك من فنون البرفومانس..

مثال على ذلك تجربة الفنانة المغربية يطو برادة التي تلجأ كثيراً إلى التصوير الفوتوغرافي والفيديو الإنشائي وتهتم عموماً بمشكلة البيئة. من أهم أعمالها التشكيلية فيلم "حركة جميلة" Beau geste من 16 مم يدور حول صمود شجرة نخيل في وجه جماعة فشلت في اقتلاعها عن الأرض، وكذلك الفنانة نادية بنسلام التي دأبت على الاشتغال على مواضيع التطرُّف والإرهاب، فضلاً عن الفنانة عزيزة العلوي التي ترسم البورتريه والمناظر الطبيعية إلى جانب إنجاز تنصيبات تشكيلية وأعـمال فيديو قدَّمت البعض منها ضمن معرض "مسالك إلهامات الفن" المنظم سنة 2009 في بويبلا بالمكسيك حيث تعيش وتشتغل، ولها فيديو إنشائي موسوم بـ"معابر" ههه تعالج من خلاله مشكلة أوضاع المهاجرين من جنوب الصحراء في اتجاه البلاد الأوروبية، وأيضاً الفنان محمد الزبيري الذي يعيش ويشتغل في شيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية. فنان مولع بالصورة والتعبير بواسطة الكاميرا فيديو. مواضيعه عموماً مستوحاة من الحياة الاجتماعية ومن تجارب الناس وإيقاعات الحياة بمسقط رأسه، كما في عمليه الفنيين الموسومين بـDaily Show (2009)) و2010) Marrakech Inner)، فضلاً



عن تجربة الفنان عمر سعدون -من مواليد القصر الكبير سنة 1978- الذي شارك في دورتين متتاليتين للمهرجان الدولي لفن الفيديو بالدار البيضاء سنتي 2008 و2009، إلى جانب المشاركة سنة 2008 في مهرجان فن الفيديو الأول "الفن- الآن" بسورية، وملتقى "مبادرات" المقام عام 2009 بمدريد. يعود أول فيديو فني له إلى سنة 1993، إلى جانب أعمال أخرى، منها: شأن شخصي، 3 د.- 2008، أحلام صامتة، 7 د.- 2008، إغاثة، 3 د.- 2009، الشطَّابا، 3 د.- 2011. أعماله عموماً تتأرجح بين المنحى الواقعي والتجريدي في معالجة العديد من المواضيع والقضايا التي يستقيها من اليوميات.

دون نسيان تجارب فنية شبابية متنوِّعة من بينها تجربة الفنان أمين أومكي من مواليد 1986 بالرباط، حاصل سنة 2008 على جائزة المعهد العالي للسينما والسمعي البصري ISCA، وهو يزاوج بين فن الفيديو والفوتوغرافيا، من بين أعماله الفنية: الماء والنُّور، الحكَرة، يوما ما حياة، لقاء في الصحراء، أوكسيجين.. إلى جانب فنانين آخرين لهم بصمتهم الفنية المتميِّزة، منهم: محمد طهارة، يونس لمساوي، ابراهيم بشيري.. وغيرهم.

الفوتوغرافيا التشكيلية

لم تعد الفوتوغرافيا مجرَّد عمل استنساخ ونقل

يعتمدان الضوء والشمس بتوظيف آلة تصوير يحكمها الزمان والمكان، قدر ما أصبحت فنّاً قائماً بذاته تتعدد فيه التقنيات والصيغ والأساليب التصويرية إن على مستوى إنتاج الصورة وفق شروط ومعايير إستتيقية غاية في الدقة، خصوصا بعد اختراع برامج وأنظمة الصورة الرقمية..

من ثمَّ، "أصبحت آلة التصوير قادرة بقدرة الفنان على التعبير عن اجتياز مرحلة التسجيل للواقع المفروض عليها، وأصبحت طيعة في يد الفنان التشكيلي يسجل بها أحاسيسه وتعبيراته التي تجول بخاطره، وأصبحت "هذه الكاميرا" قادرة على التعبير على يد الفنان التشكيلي الحاذق بكل قدراته التعبيرية، فاتحا لعصر جديد للتصوير الضوئي، يأخذ مكانه بين فروع الفن التشكيلي في القرن العشرين"32.

لقد نما تأثير الفوتوغرافيا واتّسع في المجال التشكيلي منذ الفترة المذكورة، لاسيما بعد أن شهد "قفزات كبيرة في تقنياته وأساليبه وأدواته، وصار الإحساس بالقيم التشكيلية موضع عناية أكثر من العمل الغرافيكي، فاحتل التصوير الملوَّن مكانته المرموقة بفضل تقدُّم تقنيات التظهير والطبع وشرائح العرض. وصار لصالات العرض والمتاحف أثر إضافي، يتمثل في إضفاء معانٍ فنيَّة خاصة أكثر عمقاً وتأثيراً، وازداد الطلب على الصور الضوئية الملوَّنة التي تخدم الأغراض العامة والخاصة" 33.

امتداداً لذلك، ومنذ ثمانينات القرن الماضي، تغيَّرت الوظيفة التقليدية للفوتوغرافيا واقترنت كثيراً بالفنون التشكيلية بعد أن دخلت قاعات العرض الفني بوصفها إبداعات فنية مستقلة "فوتوغرافيا مبدعة" شاهد ذلك المعرض التأسيسي الأول "يقولون مصوِّرون، يقولون فوتوغرافيون" Ils se disent peintres, ils se disent photographes الذي احتضنه متحف الفن الحديث بباريس سنة 1980. من ثمَّ، أضحت الفوتوغرافيا التشكيلية34 عملاً فنيّاً35 ونوعاً من الإبداع التوليفي الجديد الذي منح الفنانين التشكيليين إمكانيات وفيرة لاستعمالها كآثار توثيقية وتسجيلية لأحداث قد تكون عابرة36. من ثمَّ، صار الفوتوغرافيون الجدد يصنعون المشاهد الآدائية (برفورمانس) بغرض تصويرها وعرضها كإبداعات فنية معاصرة، كما هو الحال في تجربة الفنانين الصينيين المعاصرين زانغ هوان (Zhang Huan (1965 ورونغ رونغ- لي زيرونغ (Rong Rong (Lii Zhirong) (1968 اللذين تُعَدُّ أعمالهما الفوتوغرافية جسدية



بامتياز، وأيضاً مواطنهما الفنان ني هايفينغ Ni Haifeng (1964) الذي تمتلئ جل فوتوغرافياته بالأجساد العارية الموشومة37. إلى جانب الفنان الأوكراني أوليغ كوليك Oleg Kulik المتخصص في رسم الحيوانات، والفنان الياباني شيزوكا يوكوميزو (Shizuka Yokomizo 1966) الذي يتصيَّد بورتريهات آدمية انطلاقاً من زوايا نظر خاصة، من داخل نوافذ مخفية ومستترة، وهي لأشخاص يقوم بمراسلتهم بغية تصويرهم بغثة من الشارع، كما في مجموعته الفوتوغرافية المسمَّاة Strangers (1999)38.

وبمنحى إبداعي وتيماتي مغاير، شاعت فوتوغرافيا المعمار39 Ph. d'architecture لاسيما مع كوكبة من الفنانين المعاصرين، يُوجد من بينهم الفنان البريطاني ريشارد وينتورك R. Wentwork (1947) المتخصص في تصوير الأزقة والحواري والأشياء المهجورة بأحجام كبيرة في شكل يافطات ضخمة، والفنان أنطوني هيرنانديز Anthony Hernandez والفنان الألماني ويم ويندرس (Wim Wenders 1945) الذي اشتهر كسنيمائي وكفوتوغرافي مولع بالاشتغال على الأثر من خلال تصوير الحيطان الصدئة والمتآكلة.

في هذا السياق الإبداعي، نذكر الأعمال الفوتوغرافية المفاهيمية للفنان المغربي هشام بن أحود -مزداد في سنة 1968 بمراكش- الذي سبق له أن تمثله غاليري "في يو" في باريس منذ سنة 2001، حيث خصص له ثلاثة معارض فردية. وفي المغرب يتمُّ تمثله من قبل رواق أتيليه 21 في الدار البيضاء منذ سنة 2002. أعماله عموماً مفاهيمية يتمحورها الجسد (جسد الفنان على نحو واسع) جاعلاً منه سنداً للتعبير وتجسيد الأفكار شاهد ذلك إبداعه لمجموعة من الصور الذاتية كتعبير عن الهوية والأنا.. إلى جانب تعبيرات بصرية مماثلة دفعته إلى "الذهاب عميقاً في إشكالية الأنا والآخر، معتبراً الهوية الفردية دونما اكتراث بالهوية الجماعية، هذا السؤال سيسمح له بطرح مسألة الهوية الثقافية بسلاسة وبدون تصنُّع"، كما يقول الباحث الجمالي موليم العروسي.

اشتغل الفنان ابن أُحود مع ماتليدا مونييه وسبق له سنة 2003 إنجاز عمل فني Version Soft ضمَّ ثلاثين بورتريهاً مصوَّراً بالضوء بمقاسات صغيرة ومركبة تركيباً جماليّاً وذاتيّاً في آن.. إلى جانب عمل مماثل أنجزه بعد ذلك بسنة واحدة وقد أطلق عليه تعبير Half couple.. وفي سنة 2007 عمل إلى جانب أطفال مدينة أزمور في


الفنان أنطوني هيرنانديز

إطار طلب عمومي. عُرضت بعض أعماله في اللقاءات الدولية للفوتوغرافيا منها لقاء باماكو (2001) ومعرض أفريقيا روميكس بمركز جورج بومبيدو في باريس سنة 2005 ودوسلدورف بألمانيا.

وفي تجربة مختلفة تجمع بين الصورة الفوتوغرافية والتشكيل، تنجز الفنانة المغربية القاطنة في أمريكا للا السعيدي (1956) لوحات تجمع بين التصوير والزخرفة بالحناء في سعي مستمر لتجاوز الصورة النمطية التي صنعتها الرؤية الاستشراقية نحو المرأة العربية، وهي تعتمد في ذلك على الوجود الأنثوي ضمن أجواء مفعمة بالعواطف والأحاسيس، الكثير منها تجسد نساء من المغرب كما في في لوحة "امرأة بربرية" ولوحة "جارية واقفة وحريم يكتبن" على سبيل المثال. أعمالها عموماً تبرز في شكل تصاوير مكسوة بكتابات متنوعة قائمة على المجاورة والتكثيف وقد عرضتها في مناسبات كثيرة داخل المغرب وخارجه. من أهم أعمالها الفنية المجموعة الموسومة بـ"تقارب الأقاليم" (2003) المستوحاة من طفولتها، إلى جانب مجموعة أخرى وسمتها بـ"نساء المغرب: جمال الحريم" (2008) تمتد للوحات استشراقية من القرن التاسع عشر. يُذكر أن الفنانة السعيدي سبق لها أن أقامت معرضاً متنقلاً Itinérant بالمغرب أطلقت عليه عنوان "سلطان الكتابة" انطلق سنة 2011 برواق باب الراوح بالرباط، ليشمل في السنة نفسها رواق باب منصور بمكناس وكذا رواق محمد القاسمي بفاس، فضلاً عن رواق محمد الدريسي بطنجة.

نضيف إلى ذلك أعمال الفنانة المغربية مجيدة خطاري التي تُبدع أعمالاً فنية تجمع بين الموضة والفن، وتسعى منذ سنة 1996 إلى طرح قضية البرقع والحجاب والنقاب ومقاربة هذه القضايا بشكل إبداعي ينتقد الأحكام المسبقة والخطابات الجاهزة حول جسد المرأة.

هي، بلا شك، إعادة فوتوغرافية -مع تعديلات طفيفة- للوحات وتصاوير استشراقية معروفة، أبرزها للرسامين أوجين دولاكروا E. Delacroix وهنري ماتيس H. Matisse تسعى الفنانة من خلالها إلى إثارة مشاهد الجواري والمحظيات من خلال اللوحات المجسِّدة لحياة الحريم وأجواء الغرام والمدام والمليئة بالمشاهد المثيرة للشبقية Erogènes، حيث النسوة الجميلات والرجال الشبقيون يمتعون خلال ساعات الأنس والسمر المستوحاة من عالم "ألف ليلة وليلة" (أو الليالي العربية)، والتي هي في الواقع ليست سوى مشاهد متخيَّلة ولا علاقة لها بالواقع. إنها فقط عبارة عن تصاوير ورسوم واستلهامات أنجزت بمراسم أوروبية اعتماداً على موديلات لجوارٍ Odalisques غربيات عاريات مأجورات..

لنخلص إلى تجربة الفنان الفوتوغرافي التهامي النادر الذي عاش تجربة هجمات 11 شتنبر في نيويورك وأضحى الإرهاب تيمة فنية لازمت العديد من قطعه الفوتوغرافية الجديدة، بعد أن صور كثيراً مشاهد اجتماعية مستوحاة من قاع أحياء الصفيح وحياة الفقراء بمداشر أمريكا اللاتينية.

خلاصـــة

لم يكن سهلاً بـروز مجموعة من الأعـمال التشكيلية المغربية الجديدة في ضوء الفن الرَّاهن بما أفرزه من تجارب وتيارات فنية طارئة قلبت موازين الفن وأعادت الأسئلة من جديد حول جدوى الفن اليوم باعتباره "إنتاجاً للجمال يتمُّ بواسطة أعمال ينجزها كائن واع"40.

هذه التجارب والتيارات كان لها مفعول الأثر والتأثير الواضح على مسار التوجه التشكيلي في

المغرب وفي البلاد العربية بشكل عام، لاسيما في ظل وجود "هشاشة إبداعية" بسبب انعدام التأطير والتزوُّد بالمعرفة الفنية الكافية بيداغوجيّاً وأكاديميّاً لدى غالبية الفنانين، إلى جانب ضعف وهشاشة البنيات التحتية الفنية وغياب الاعتراف بالإبداع التشكيلي داخل سياساتنا وبرامجنا الثقافية.

هوامـــش وإحالات

1 - مدرسة فنية أسَّسها الفنان إيف كلاين سنة 1960 بمعية رايس وأرمان المنشقين عن مدرسة باريس، قبل أن يلتحق بهم جان تانغلي J. Tinguely وريمون هاينز R. Hains ودانييل سبويري D. Spoéri والتي قال عنها رايس: "سوف نسمِّي مدرستنا مدرسة نيس التي تقوم على فكرة مفادها أن الحياة أفضل وأجمل من كل شيء، وهي الأسمى".

2 - حوارات دفاتر الشمال. حوار مع الفنان التشكيلي الراحل محمد شبعة - تطوان 2004 (ص. 55 و56).

3 - حركة فنية أمريكية ذات تسمية ابتكرها الناقد جولس لاتسنر Jules Latsner سنة 1958 في وصفه لعمل فني مكوَّن من مربعات متداخلة هندسيا ومصبوغة بألوان مسطحة وذات سمة إشراقية وكأنها أضواء ناصعة تتلألأ. ومن الفنانين الذين أبدعوا داخل هذه الحركة يوجد كل من أنريكو برامبوليني وريتشارد مورتنس وجوزيف البرز وفرانك ستيلا..وغيرهم.

4 - حركة فنية أمريكية ذات تسمية ابتكرها الناقد جولس لاتسنر Jules Latsner سنة 1958 في وصفه لعمل فني مكوَّن من مربعات متداخلة هندسيّاً ومصبوغة بألوان مسطحة وذات سمة إشراقية وكأنها أضواء ناصعة تتلألأ. ومن الفنانين الذين أبدعوا داخل هذه الحركة يُوجد كل من أنريكو برامبوليني وريتشارد مورتنس وجوزيف البرز وفرانك ستيلا..وغيرهم.

5 - يُرجى نظر نص الحوار الذي أجراه الكاتب عبد الحق لبيض مع الباحث موليم العروسي، منشور بمجلة "الآداب" البيروتية (ملف: "الفن التشكيلي في المغرب، أشكال الهوية البصرية ومقوِّماتها")- العدد الأول، يناير 2018. الرابط:

http://www.al-adab.com/node/43529

6 - ناتالي إينيك (مارسيليا، -1955 ...)، عالمة اجتماع، ناقدة فنية وباحثة في المركز الوطني للبحث العلمي الفرنسي (CNRS). من أبرز مؤلفاتها، نذكر:

- ***La Gloire de Van Gogh*** - Ed. Minuit, 1991.

- ***Du peintre à l'artiste***- Artisans et académiciens à l'Age classique. Les editions du Minuit- Septembre 1993.

- ***L'Élite artiste***- excellence et singularité en régime démocratique. Editions Gallimard- Paris, 2005.

- ***La sociologie de l'art***. Ed. La Découverte- Paris, 2004.



7- Nathalie Heinich: ***Le triple jeu de l’art contemporain***- Ed. Minuit- Paris, 1998 (p. 19).

8- Théodor Adorno: ***Théorie esthétique***. Traduit de l’allemand par Marc Jiminez. Nouv. Ed. rév. et corr. (Paris, Klincksieck- 1996).

9 - يُرجى الاطلاع على نص الحوار الذي أجراه معنا -مشكوراً- الكاتب السوري وحيد تاجا، وذلك بالملحق الثقافي لصحيفة الوطن العمانية- الأحد 04 مارس 2018.

10 - للقراءة والاستزادة:

- Peter Osborne: ***Art conceptuel***- Ed. Phaidon, Juin 2006.

- Michel Gauthier: ***Art conceptuel***- Centre Pompidou, Août 2013.

11 - كلمة لاتينية تعني: يجري.

12 - حمدي عبد الله: "العمل المركب في بينالي القاهرة الدولي".- مقالة منشورة بمجلة فنون تشكيلية - 1995. أوردها أحمد عبد الكريم في مقالته " فن التجهيزات في الفراغ المعد"- م. م. (ص. 50).

13 - طلال معلا: مرايا الرؤى/ في شأن بلاغة التشكيل- وقائع ندوة دولية حول الشعرية البصرية/ الطبعة الأولى- دار الثقافة والإعلام- الشارقة 2001 (ص. 161 و 162).

14 - محمد نور الدين أفاية، "التشكيل العربي وأسئلة الثقافة، حوار مع محمد القاسمي"، مجلة الوحدة، العدد 71-70، يونيو 1990.

15 - فنان ومؤلف موسيقي كوري ، من مواليد سيول سنة 1932، يُعَدُّ من أبرز فناني الفلوكسس والفيديو آرت وفن التجميع Assemblage. ابتكر ما يُعرف بـ"الفيديو المنحوتة"، وأعماله الفنية عموماً تقوم على رصف الشاشات المنتجة للصور والأضواء والأصوات، من أشهرها "البيانو الكامل" Piano intégral (نتاج عمل عدَّة حفلات نظمت بين سنتي 1958 و1963) المكوَّن من صور وزجاج وجرس دراجة وصفارة إنذار ومكنسة كهربائية وجهاز راديو..إلخ.

16- Carole Hoffmann: «A corps perdu: du corps obsolète aux multiples de soi». Article publié dans le livre intitulé: Corps et arts. Ouvrage collectif- Editions Klincksteck, Paris- 2010 (p. 95).

17 - هوبرت ريد: الفن الآن (مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين)- ترجمة: فاضل كمال الدين، الشارقة- الطبعة الأولى 2001 (ص. 57).

18 - كانت لجنة التحكيم تتكوَّن من فنانين عالميين، هم: الياباني فوميو نانجو رئيساً، البرازيلية دانييلا ديلين هانسن، المصري هديل نظمي، العراقي ريان عبد الله، البريطانية إميلي دوهرتي، والأمريكي جيمس هارتياس.

19 - إدوارد لوسي سميث: ما بعد الحداثة/ التيارات الفنية منذ سنة 1945- ترجمة: فخري

جليل ومراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، الطبعة الأولى 1995 (ص. 161).

20 - فيصل سلطان/ بيروت، 2002، مقتطف من مقالة وارد بكاتالوغ المعرض التكريمي لفائدة الفنانين المكي مغارة وسعد بن شفاج/ تنظيم جمعية تطاون أسمير بشراكة مع المديرية الجهوية للثقافة لجهة طنجة- تطوان، وذلك خلال الفترة الممتدة بين 15 و27 أبريل 2008.

21 - عبد الله كروم: "شعرية المكان في الشقة 22"، العلم الفني- العدد 19295/ 16 مارس 2003.

22 - مادة تلوينية زرقاء داكنة ضاربة نحو السواد، وأصلها نباتي، حيث يتم استخراجها من بعض النباتات والشجيرات التي تنبت بكيفية طبيعية في بعض البلدان الإفريقية كموريتانيا والنيجر والسنغال والموزمبيق وغانا، والتي يتم دقها حتى تصير مسحوقا جافا يمزج ببعض المواد الكيميائية المثبتة خلال الاستعمال والتلوين.

وتُعد النيلة، وتقابلها بالفرنسية لفظة indigo نسبة إلى شجرة تسمَّى Indigotier مادة تتزين بها النساء ويستعملها الرجال (أحيانا) بالصحراء، حيث نجدها تكسو وتغطي بعض الألبسة النسائية التقليدية المعروفة محليّاً بالملاحف.

23 - شاركت الفنانة بشرى خليلي في ترينالي غونزاهو بالصين (2008)، ومركز بومبيدو (نفس السنة). بعد ذلك بسنة واحدة، شاركت في معرض أقيم بمتحف الملكة صوفيا الوطني في مدريد، فضلاً عن مشاركتها سنة 2010 في بيينالي ليفربول ومعهد الفنون المرئية الدولية في لندن خلال نفس السنة. ومن معارضها التشكيلية الفردية: معرض بمتحف الفن المعاصر بالباهيا سالفادور بالبرازيل سنة 2007 وبستريت ستوري ولوب دو فيديو آرت ببرشلونة سنة 2008.

24 - أشرف على المشروع الباحث الجمالي موليم العروسي والفنانة التشكيلية كنزة بنجلون من حيث الإدارة الفنية، وميشيل توليز في التصوير الفوتوغرافي، ثم كاترين هلال وعبد الإله هلال في التصوير بالفيديو. وقد شاركت فيه نخبة من الفنانين الشباب وهم: عثمان فكروي، حسناء صابر، عبد الرحيم فريدي، سميرة بادو، محسن حركي، أمين البكري، خديجة إدموحين، امبارك بوحشيشي، بوزيد بوعود، اسماعيل بوعناني، بلال شريف، فرح عبيد وأحمد رشيدي.

25 - إدريس الخوري: "جذور السلاوي في الأرض"- مقالة موقعة بتاريخ 20 مارس 1979 وواردة في مؤلفه "كأس حياتي" الصادر في طبعته الأولى ضمن منشورات اتحاد كتاب المغرب لسنة 2000 (ص.54 و 55 و56).

26 - رمضان بسطاويسي: جمالية الفنون - دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 (ص.333).

27 - من مقالنا: قراءة في التجربة التشكيلية للفنان عبد الكريم الوزاني- "الحفر في ذاكرة الطفولة". الصفحة الفنية، جريدة العلم- العدد 19682، الأحد 11 أبريل 2004.

28 - نور الدين الهاني: "ماذا تبقى للفنون التشكيلية"، مقالة موقعة سنة 2007، منشورة بـ Palmes d'Art على موقع:

https://palmes.wordpress.com

29 - عدنان المبارك: "فنون التشكيل الجديدة"/ مقالة- نص مترجم يمثل في الأصل فصلاً من فصول كتاب "حول الفن الجديد والأكثر جدة" للباحث البولندي بيوتر كراكوفسكي (1925-1997) الصادر سنة 1984.

30 - من الكتب التي نظَّرت للفن الحديث يُوجد كتاب "نظرية الفن الحديث" Théorie de l'art moderne، وهو للرسام السويسري بول كلي Paul Klee (1879-1940) صادر في طبعته الفرنسية سنة 1998 عن دار غاليمار الفرنسية- مجموعة Folio Essais.

31 - للقراءة، كتاب: الوسائط الجديدة للفن لميخائيل روش. ترجمه إلى الفرنسية: كريستيان مارتان ديبولد- وعنوانه الأصلي هو:

New Media in Late 20 th- Centrury Art- 1999.

لنفس المؤلف ميخائيل روش المرجع التالي حول فن الفيديو:

- *L'Art vidéo*; Ed. Thames & Hudson; 2000 (383 Illustrations dont 296 en couleurs).

32 - صالح رضا: ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر. سلسلة الفنون/ الهيئة المصرية العامة للكتاب- مكتبة الأسرة 2005 (ص. 145 و146).

33 - نمير قاسم خلف ورباب كريم كيطان: الاتصال البصري في الفن والإعلام. منشورات صفحات للدراسات والنشر، الطبعة الأولى- دمشق/ سورية، 2016 (ص. 60 و61).

34 - للقراءة:

- Dominique Baqué: *La photographie plasticienne*. Un art paradoxal- Editions de Regard, Paris- 1998.

35- Charlotte Cotton: *La photographie dans l'art contemporain*- Editions Thames & Hudson, 2010 (p. 21).

36- Qu'est-ce que l'art moderne?- Op- Cit (p. 406-407).

37- ***La photographie dans l'art contemporain***- Op- Cit (p. 24- 25).

38- Ibid (p. 32).

39- Ibid (p. 119- 125).

40- André Lalande: ***Vocabulaire technique et critique de la philosophie***. Article art- B/ PUF- Paris, 1988 (p. 80).





جميل حمداوي

ملف العدد

المغرب، بين مُنْعَطَفَيْ الحداثة والتحديث

تقديم

إذا كانت أوروبا قد ولجت باب الحداثة منذ القرن الخامس عشر الميلادي، فإن العالم العربي بصفة عامة، والمغرب بصفة خاصة، لم يعرفا هذه الحداثة إلا في القرن التاسع عشر ، وبالضبط مع التغلغل الاستعماري الأجنبي من جهة، ونتيجة ضغوطه العسكرية والاقتصادية من جهة أخرى. وقد تحققت هذه الحداثة بالتدرج عبر مجموعة من الإصلاحات والتغييرات على جميع الأصعدة والمستويات قصد مواكبة مستجدات الآخر، سواء أكانت مادية أم معنوية.

إذا، ما الحداثة والتحديث ؟ وكيف تعرف المغرب إلى الحداثة الأوروبية؟ وكيف تعامل معها؟ وما النخب المغربية التي حملت على عاتقها مسؤولية التنظير والدعوة إلى الإصلاح والحداثة؟ وما مميزات الكتابة الحداثية والإصلاحية بالمغرب مابين القرنين التاسع عشر والعشرين؟ وهل استطاع الخطاب الحداثي والإصلاحي المغربي أن يحقق ميدانيا ما كان يدعو إليه على مستوى النظرية والخطاب. وبتعبير آخر، ما مفارقات الخطاب الإصلاحي؟ هذه هي الأسئلة التي سوف نحاول الإجابة عنها في المباحث التالية:

مفهوم الحداثة

حينما نتأمل مفهوم الحداثة (La modernité)، فإنه يتبادر إلى أذهاننا مجموعة من المفاهيم التصورية، مثل: الغرب، والعلمانية، والحضارة، والعلم، والثقافة، والتقنية...ويعني هذا أن الحداثة هي لحظة تاريخية متنورة عاشتها أوروبا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين، بالثورة على رجال الدين والإقطاع والجهل والخرافة والشعوذة، باستلهام الحضارتين اليونانية والرومانية، والاستهداء بالعقل والمنطق، واستثمار الطبيعة، والأخذ بالفلسفة التجريبية ، والدفاع عن الإنسان وحرياته الخاصة والعامة، والدعوة إلى حقوق الإنسان الطبيعية والمكتسبة، وخلق المجتمعات المدنية، وتطوير الاقتصاد في ضوء الليبرالية الفردية، والانفتاح على الشعوب الأخرى ، وتأسيس المختبرات العلمية، وتشجيع الاكتشافات الجغرافية والملاحة البحرية بحثا عن المواد الأولية ومصادر الثروة.

وعليه، تحيل كلمة الحداثة على الديمقراطية، وحقوق الإنسان، والدولة الليبرالية، والملكية الفردية، وصعود البورجوازية، واستخدام العقل والعلم في فهم الطبيعة وتفسيرها، واستعمال المنهج العلمي

في دراسة الوثائق ، وتمثل الموضوعية في التعامل مع الظواهر المرصودة، وفصل الدين عن الدولة. وقد ترتب على هذه الحداثة أن تطورت أوروبا سياسيا، واقتصاديا، واجتماعيا، وثقافيا. وأصبحت نموذجا للتمدن والرقي الحضاري والتطور التقني والصناعي والمعرفة الثقافية، وعدت مهد الفلسفات النظرية والعملية. وأكثر من هذا، فلقد سيطرت على العالم بفضل علمها وتقنيتها وقوتها العسكرية والمادية.

ويعرف محمد سبيلا مفهوم الحداثة بقوله:" فهو يعني في مقام أول تحقيبا زمنيا. أي إشارة إلى العصور الحديثة التالية للعصور الوسطى وللعصور القديمة حسب التصنيف الغربي الذي اتخذ اليوم طابعا كونيا.

وهو - في مقام ثان- يعني نواة فكرية أو رؤية للعالم تبلورت بعد انطلاق حركية الحداثة في أوربا الغربية (إيطاليا- فرنسا-ألمانيا-إنجلترا) منذ القرن الخامس عشر، والتي يؤرخ لها بالأحداث المفصلية في تاريخ أوربا: النهضة الفنية والأدبية والعلمية بإيطاليا التي كانت نواة النهضة الأوربية التي تطورت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلادي، والتي بلورت النزعة الإنسية الأوربية (L'humanisme) في مرحلة أولى، وبلغت ذروتها في حركة الأنوار (Les lumières) في القرن الثامن عشر الميلادي كحركة فكرية قوامها العقلانية والتجريبية والإيمان بالحرية وبقانون التقدم. والأحداث المفصلية الكبرى للحداثة الأوربية بجانب حركة النهضة الفنية والأدبية والعلمية هي الإصلاح الديني الذي دشنته الحركة البروتستانتية في القرن السادس عشر في أوربا. الجوهر التحديثي للإصلاح الديني الذي نادى به مارتن لوثر، والذي انتشر أولا في البلدان الجرمانية والسكندينافية التي كانت قد تشكلت فيها كنائس دولة (Eglise d'Etat) قوية، هو تحويل الإيمان الديني إلى تجربة إيمان شخصي ذاتي تأملي تتحول فيها التجربة الدينية من سلطة خارجية آمرة إلى تجربة شخصية يحضر فيها بقوة جانب حرية الاختيار والقرار الذاتي مقابل سلطة التبشير وسلطة التقاليد والتراث الديني المؤسسي حيث لم يعد القربان (L'hostie) إلا عجينا، والرفات (Les reliques) إلا عظاما. أما الحدث المفصلي النوعي الآخر فهو الثورة الفرنسية سنة 1789. ويتمثل جوهرها في قلب طبيعة السلطة السياسية من الاعتماد على الحق الإلهي إلى الارتكاز على الحق الإنساني، كما يتمثل في الإعلان عن حقوق الإنسان والمواطن سنة 1789 وإقرار قانون نابليون. وهي إجراءات فرضت مبدأ الذاتية أو الفردية الإنسانية كأساس ومقياس ومرجع، وفرضت مبدأ حرية الاختيار الفردي كأساس للنظام السياسي مقابل الحقوق التاريخية والتراثية".

إذاً، ترتبط الحداثة، باعتبارها حقبة زمنية، بعصر النهضة الأوروبية، أو بعصر الإنسان الفرد، أو بعصر الأنوار ، وكان الغرض منها هو تحديث أوروبا وعصرنتها ماديا ومعنويا على جميع الأصعدة والمستويات. وقد استمرت هذه الحداثة

الحداثة، في الجوهر ، هي ثقافة ذهنية معاصرة، وتحويل للثابت، وتجديد وإبداع، واكتشاف للمجهول، وتحكم في الطبيعة من أجل استغلالها، وانفتاح على الحاضر والمستقبل معا، بإعادة النظر في الماضي بغية تجاوزه نحو آفاق مستقبلية رحبة

إذا كان التحديث مرتبطا باستعمال المخترعات والآليات المستجدة، فإن الحداثة عبارة عن تحول ثقافي وذهني وعقلاني وفكري وسلوكي، وقد تعني التجديد والإبداع وتجاوز التقليد والتخلف.

حتى سنوات الستين من القرن العشرين، لتنتقل أوروبا إلى ما بعد الحداثة التي استهدفت تقويض الميتافيزيقا الغربية، وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديما وحديثا على الفكر الغربي، كاللغة، والهوية، والأصل، والصوت، والعقل...وقد استخدمت في ذلك آليات التشتيت والتشكيك والاختلاف والتغريب. كما تقترن مابعد الحداثة بفلسفة الفوضى والعدمية والتفكيك واللامعنى واللانظام. وتتميز نظريات ما بعد الحداثة عن الحداثة السابقة بقوة التحرر من قيود التمركز، والانفكاك عن اللوغوس والتقليد وماهو متعارف عليه، وممارسة كتابة الاختلاف والهدم والتشريح ، والانفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل والتناص، ومحاربة لغة البنية والانغلاق والانطواء، مع فضح المؤسسات الغربية المهيمنة، وتعرية الإيديولوجيا البيضاء، والاهتمام بالمدنس والهامش والغريب والمتخيل والمختلف، والعناية بالعرق، واللون، والجنس، والأنوثة، وخطاب مابعد الاستعمار....

وعلى العموم، تطلق الحداثة الغربية على مجموعة من المفاهيم، مثل: التنوير، والدولة، والديمقراطية، وحقوق الإنسان، و العقل، والمنطق، والسببية، والتقنية، والليبرالية، والعلمانية، والفردية، والنظام، والوحدة، والانسجام، والإنتاج، والهيمنة، واللوغوس، والمركزية الغربية، وهيمنة الرجل الأبيض على باقي الأعراق والأجناس الأخرى، والسيطرة على الطبيعة والذات والمجتمع على حد سواء...

ومن هنا، فالحداثة، في الجوهر ، هي ثقافة ذهنية معاصرة، وتحويل للثابت، وتجديد وإبداع، واكتشاف للمجهول، وتحكم في الطبيعة من أجل استغلالها، وانفتاح على الحاضر والمستقبل معا، بإعادة النظر في الماضي بغية تجاوزه نحو آفاق مستقبلية رحبة قوامها العمل الهادف، والاستعانة بالبيروقراطية المثمرة في تجويد الإدارة، كما ينادي بذلك السوسيولوجي الألماني ماكس فيبر، واستخدام العقل العملي في ضوء الفكر البرجماتي.

وبناء على ما سبق، إذا كانت الحداثة تعني التجديد والإبداع وتجاوز التقليد والتخلف، فإن التحديث حسب **فتحي التريكي** هو" مجموعة العمليات التراكمية التي توجه المجتمع نحو المزيد من الإنماء والتطور والتقدم، ويكون ذلك اقتصاديا بتعبئة الموارد والثروات، وتطوير قوى الإنتاج، وسياسيا ببلورة دولة المؤسسات، القائمة على تحرير تقاليد الممارسات السياسية من أجل المشاركة في الحياة العامة، واجتماعيا بتأسيس القيم والقوانين والنواميس، وإبعادها عن المواقف العقائدية".

وعليه، إذا كان التحديث مرتبطا باستعمال المخترعات والآليات المستجدة، فإن الحداثة عبارة عن تحول ثقافي وذهني وعقلاني وفكري وسلوكي، وقد تعني التجديد والإبداع وتجاوز التقليد والتخلف.

مقومات الحداثة وخصائصها

تستند الحداثة - كما في الغرب- إلى مجموعة من المقومات الأساسية التي تتمثل في الاستفادة من الإرث اليوناني والروماني، والثورة على الإقطاع ورجال الدين، والأخذ بالعلمانية، والاحتكام إلى الدولة والقانون والقواعد، والاسترشاد بالعقل والمنطق والعلم والحتمية في فهم الطبيعة واستكشافها، وتمثل الاقتصاد الليبرالي الفردي، واحترام الملكية الخاصة، وتقديس العلم، وإحلال الإنسان مكانة كبرى في المنظومة الفكرية، والاهتمام بالمنهج العلمي، والميل نحو التفكير التجريبي، واستعمال التقنية في مجال التعدين والتصنيع والتحديث والتفكير، والتشبث بالعمل والاكتشاف وروح المغامرة، واحترام حقوق الإنسان، والاهتمام بالصناعة وتطوير الثقافة. ويرى المفكر الإيراني داريوش شيغان أن مقومات الحداثة هي"الانتقال التدريجي، على مستوى المعرفة ، من النظرة التأملية إلى التفكير المنهجي التقني والتجريبي، وعلى مستوى الطبيعة من الأشكال الجوهرية إلى المفاهيم الميكانيكية والرياضية التكميمية، وعلى مستوى الإنسان من الماهيات القبلية الثابتة إلى الدوافع والغرائز الأولية؛ وعلى مستوى التاريخ من النظرة الغائية الخلاصية إلى النظرة التاريخانية."

ومن هنا، ترتبط الحداثة، في عمومها، بالتقدم والازدهار والتحديث والتغيير، وتحقيق التنمية الشاملة المستمرة التي تعود على الإنسان بالنفع العام ماديا ومعنويا.

ومن جهة أخرى، تتسم الحداثة، بصفة عامة، بخصائص ومميزات عدة ، يمكن إجمالها وحصرها في مايلي:

1. الإيمان بالعالم الطبيعي على أساس أنه العالم الحقيقي، أو على الأقل العالم الذي يجب أن نهتم به؛

2. الإيمان بالإنسان باعتباره أهم كائن في هذا الوجود، وهو مقياس الأشياء كلها؛

3. الإيمان بالعقل الذي به يميز الإنسان عن باقي الكائنات الأخرى، و به يحقق تفرده وتفوقه؛

4. الإيمان بالقوى والروابط الإنسانية أساسا لبناء المجتمعات.

عوامل الحداثة

لقد ظهرت الحداثة في أوربا مع النهضة الإنسية التي قامت على أكتاف الحضارتين: اليونانية والرومانية. فضلا عن الاطلاع على الفكر العربي والإسلامي عن طريق النقل والتحقيق والترجمة، والاحتكاك بالعرب عبر مجموعة من القنوات كالحروب الصليبية، وطرق التجارة النشيطة في حوض البحر الأبيض المتوسط، وعبر بوابة الأندلس، وأيضا عبر بعض مرافئ إيطاليا كصقلية، وبارلمو، وسالرنو. وقد تجسدت الحداثة الأوربية إثر انطلاق الاكتشافات الجغرافية، واكتشاف أمريكا، واختراع المطبعة على يد **يوهان جوتنبرغ**، واندلاع الثورتين: الفرنسية والأمريكية، وتطور الفلسفة العقلانية مع ديكارت، وسبينوزا، وليبنز، وكانط...، وتطور الرأسمالية الغربية مع تطور الثورة الصناعية والتقنية. كما ظهرت فكرة

إذا كان التحديث مرتبطا باستعمال المخترعات والآليات المستجدة، فأن الحداثة عبارة عن تحول ثقافي وذهني وعقلاني وفكري وسلوكي.

فما يُسَمَّى مابعد الحداثة لا يمثل مرحلة تقع خارج الحداثة، و«بعدها»، إنه أقرب ما يكون إلى مراجعة الحداثة لنفسها..

الدولة الدستورية الحديثة إبان القرن السادس عشر الميلادي، وانتشرت النظريات الفلسفية والتعاقدية التي كانت تدافع عن حقوق الإنسان المدنية الطبيعية والمكتسبة، كما يبدو ذلك واضحا عند جون لوك، ومونتيسكيو، وجان جاك روسو، وتوماس هوبز...

ومـن ناحية أخـرى، فلقد ظهرت الطبقة البورجوازية التي ساهمت في تطوير المجتمع الغربي، بالقضاء على الإقطاع اللاهوتي، وتحديث وسائل العمل والإنتاج، والاهتمام بالاستغلال الاقتصادي عن طريق التحكم في موارد الطبيعة. علاوة على انتشار الفكر الليبرالي القائم على الحرية والفردية وخلق الـثروة قصد تنمية المجتمع. وقد آلت الحداثة بالغرب إلى نهج سياسة إمبريالية قائمة على الغزو والتوسع في معظم أرجاء العالم قصد نشر الحضارة الغربية الجديدة مقابل استغلال الشعوب الضعيفة، واستنزاف ثرواتها لصالح شعوبها المترفة. فقد كان الأوربي في إفريقيا، على سبيل المثال، يقدم للأفارقة الصليب والإنجيل، وفي الوقت نفسه، يأخذ منهم ثرواتهم وأرزاقهم.

أنواع الحداثة

يمكن الحديث عن **حداثة غربية كلاسيكية** حتى منتصف القرن العشرين وأساسها العقل في مقابل **ما بعد الحداثة** التي ظهرت منذ ستينيات القرن الماضي مع التفكيكية، والنقدية الجديدة الألمانية، والفلسفة العدمية مع **نيتشه** بغية تقويض دعائم العقل الأوربي، بالدعوة إلى اللاعقل واللاوعي كما عند سيغموند فرويد، والانسياق وراء الاختلاف كما عند جيل دولوز، والاهتمام بالصورة كما عند جان بودريار، والدفاع عن الإثنيات المهمشة كما عند جاك ديريدا، وتقويض مفهوم السلطة كما عند ميشيل فوكو، والثورة على التمركز الأوروبي بصفة عامة. وفي هذا الصدد، يقول **محمد سبيلا**:"الحداثة حركة انفصال، إنها تقطع مع التراث والماضي، ولكن لا لتنبذه وإنما لاحتوائه وتلوينه وإدماجه في مخاضها المتجدد. ومن ثمة فهي اتصال وانفصال، استمرار وقطيعة: استمرار تحويلي لمعطيات الماضي وقطيعة استدماجية له. هذا الانفصال والاتصال تمارسه الحداثة حتى على نفسها، فما يسمى بعد الحداثة لايمثل مرحلة تقع خارج الحداثة و"بعدها" إنه أقرب مايكون إلى مراجعة الحداثة لنفسها لنقد بعض أسسها وتلوينها، فإذا ما غلب على دينامية الحداثة منطق الفصل والقطيعة فإن ذلك وسم المراحل الظافرة للحداثة في ذروتها لتعود إلى توسيع وتليين آليتها ابتداء من منتصف القرن العشرين."

ويمكن الحديث كذلك عن حداثة كلاسيكية مع العقل المنغلق عند نيوتن والفلاسفة العقلانيين كديكارت، وليبنز، وسبينوزا، وكانط...؛ وحداثة منفتحة مع العقل المنفتح القائم على الفيزياء النسبية والكوانطية التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بإنشتاين، وما بعد الحداثة التي قوضت اللوغوس الغربي.

السياق التاريخي الذي أفرز الخطاب الإصلاحي المغربي

انتهج المولى سليمان، منذ بداية القرن التاسع عشر، سياسة احترازية من الغرب قائمة على الممانعة والمقاومة والتحصين. وحاول أن ينهج سياسة إصلاحية مخزنية قائمة على تطبيق الأفكار الوهابية قصد محاربة القبائل المعارضة لحكمه السياسي والزوايا المتمردة، والوقوف في وجه الطرق الصوفية التي أعلنت رفضها لحكمه الذي قلص من نفوذها الروحاني والمادي والاجتماعي. وقد التقت وهابية الحجاز بوهابية المخزن المغربي من خلال المراسلات التي كانت بين السلطان المولى سليمان وسعود بن عبد العزيز. وتحول" هذا الالتقاء بالمغرب إلى نوع من الإيديولوجية السياسية، سعى المولى سليمان إلى توظيفها في صراع المخزن الأصلي ضد الزوايا التي كان أمرها قد اشتد واستفحل وقتئذ، فلم ينجح(أي المولى سليمان) إلا في إثارة معارضة القوى الدينية ضده. وحتى في صفوف العلماء كان التيار المعادي لأفكاره الإصلاحية هو السائد، وهذا ماعمق عزلته أمام القوى الدينية الأخرى المتمثلة في الزوايا والطرق الصوفية التي اتهمته بالوهابية صراحة خلال تمرد فاس في سنة 1820".

ولم يتعرف المغرب إلى الحداثة الأوربية إلا في عهد المولى عبد الرحمن بن هشام إثر هزيمة **وادي إيسلي بوجدة** سنة 1844م، بعد أن كان المغرب قد قدم مساعدات عسكرية **للأمير عبد القادر الجزائري** الذي قاوم فرنسا من الغرب الجزائري من جهة، ومن أراضي المغرب من جهة أخرى. وقد دفعت روابط الجوار والدين المغاربة لخوض معركة الجهاد ضد المستعمر الفرنسي؛ ولكنهم انهزموا أمام العتاد العسكري الفرنسي الحديث، وخبرة المستعمر بشؤون الحرب، وتمكنه الفائق من خطط النزال والمواجهة. وقد دفعت هذه الهزيمة النكراء المغرب إلى التنازل عن كثير من مناطقه الترابية لصالح الحكومة الفرنسية الجزائرية في **معاهدة للامغنية** تفاديا لكل تصعيد عسكري آخر، بعد أن قنبلت البوارج الفرنسية المدن المغربية، ولاسيما مدينة طنجة. وكانت هزيمة إيسلي سنة 1844م، و**هزيمة تطوان** في 1860م، درسا مهما بالنسبة للمغاربة والمخزن الحاكم من أجل إعادة النظر في ذواتهم؛ لأنهم أحسوا بضعفهم وتخلفهم في كل الميادين الدنيوية، ومقصرين حتى في النواحي الأخروية. وفي هذا الصدد، يقول المؤرخ **الناصري**:" ووقعة تطاوين هذه هي التي أزالت حجاب الهيبة عن بلاد المغرب واستطال النصارى بها وانكسر المسلمون انكسارا لم يعهد لهم مثله وكثرت الحمايات ونشأ عن ذلك ضرر كبير نسأل الله تعالى العفو والعافية في الدين والدنيا والآخرة".

وأمام الانبهار بالقوة العسكرية الغربية، قرر المولى **الحسن الأول** إدخال إصلاحات عسكرية وجبائية ومالية واقتصادية وتربوية قصد الخروج من التخلف، وتجاوز التقليد، وإصلاح مافسد واختل في بنية الدولة. لذلك، أرسل بعثات تعليمية إلى الخارج قصد الاستفادة من التقدم الغربي على غرار بعثتي **محمد علي** في مصر وبعثة اليابان. لكن المغرب لم يستفد من بعثاته سواء العسكرية منها أو العلمية.

حِين تعرَّفْتُ على مادة الفلسفة، لم يَعُد لَدَيَّ مُشْكِل الاختيار، منذ البداية ارْتَبَطْتُ بهذه المادة

وأمام النبهار بالقوة العسكرية الغربية، قرر المولى الحسن الأول إدخال إصلاحات عسكرية وجبائية ومالية واقتصادية وتربوية قصد الخروج من التخلف، وتجاوز التقليد..

وقد ساهمت الضغوط الاقتصادية والعسكرية والديون التي أثقلت كاهل المغرب أن أصبحت الدولة مهددة في أمنها وسيادتها وعرشها، منذ تولي **المولى عبد العزيز** سدة الحكم، وانشغاله بوسائل الترفيه المستحدثة، ومواجهة الفتن الداخلية، وخاصة ثورة **بوحمارة**، أو تمرد **الجيلالي الزرهوني** الملقب **بالروكي**.

وقد دفعت مشاكل الاقتراض والثورات الداخلية دولة المغرب إلى الوقوع في شرك الحماية سنة 1912م، بعد خروج مؤتمر الجزيرة الخضراء سنة 1906م بقرار سياسي خطير يتمثل في وضع المغرب تحت حماية فرنسا وإسبانيا، بينما تبقى طنجة منطقة دولية. ومن ثم، لم تنجح الإصلاحات التي كان يطالب بها الشعب المغربي في عهد المولى **عبد الحفيظ** بسبب تراكم الديون، واستمرار الأزمات الاقتصادية والاجتماعية، وعدم اقتناع المخزن بالتحديث والعصرنة.

وعلى الرغم من وجود الفكر التنويري في أواخر القرن التاسع عشر، فإن" ضعف السلطان عبد العزيز، جعله لايتجاوب مع مذكرات الإصلاح السياسي، والبناء الدستوري للدولة؛ مما أدى إلى إبعاده عن الحكم لفائدة أخيه السلطان عبد الحفيظ الذي تولى الحكم ببيعة مشروطة بإنجاز إصلاحات تحد من الحكم المطلق، وخلق أسس نظام تمثيلي، وحماية السيادة الوطنية والوحدة الترابية؛ ونشطت إثـر ذلـك حركة المطالبة بالدستور، وتطور الأمر على وضع مشروع دستور سنة 1908م ومطالبة السلطان بإصداره، غير أن هذه المبادرة هي الأخرى لم تؤت أكلها، فتم فرض نظام الحماية على المغرب كغطاء للاستعمار الفرنسي الإسباني المباشر سنة 1912."

ولم يكن هدف التدخل الاستعماري في المغرب سـوى إدخـال إصلاحات جذرية على الدولة المغربية، دون المساس بسيادته المؤسساتية، بعد أن أظهر المخزن عجزه عن الإصلاح والتغيير وتسيير دفة الدولة بإحكام وضبط حضاري. ولقد لقي هذا الغزو العسكري مقاومة شرسة من سنة 1912 إلى سنة 1934م. وبعد ذلك، اتخذت المقاومة صيغة سلمية مع ظهور الحركة الوطنية، وخاصة بعد صدور الظهير البربري سنة 1930م. ومن ثم، فلقد مرت الحركة الوطنية بمرحلتين أساسيتين هما:

1.مرحلة المطالبة بالإصلاحات القضائية والإدارية والتربوية؛

2.مرحلة المطالبة بالاستقلال إثر خروج فرنسا منتصرة من حربها مع دول المحور.

ولكن فرنسا أصرت على سياستها الاستغلالية والاستعمارية؛ مما دفع بالحركة الوطنية إلى التنسيق مع السلطان قصد طرد قوى الظلم من البلاد. وأمام رفض السلطان الانصياع لأوامر الإقامة العامة، نفي محمد الخامس وأسرته إلى كورسيكا ومدغشقر. وقد سبب هذا النفي في اندلاع ثورة عارمة وغاضبة وهي ثورة الشعب

والملك منذ سنة 1953م ، وظهرت الحركات الفدائية وجيش التحرير، وكان لهذا أثر إيجابي في رجوع السلطان إلى وطنه حاملا وثيقة الاستقلال، ومعلنا مرحلة البناء والإصلاح والتغيير والجهاد الأكبر.

الإصلاح والآخر في الفكر التنويري المغربي

نعني بالخطاب الإصلاحي الدعوات الإصلاحية والكتابات النظرية والفكرية التي كان ينادي بها المثقفون المغاربة، سواء أكانوا من رجال الدين، أم من رجال المخزن، أم من رجال التجارة، منذ مطلع القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، لمدة قرن كامل. وثمة ملاحظة مهمة تتمثل في أن أغلب النصوص الإصلاحية المغربية التي كتبت على امتداد هذه الفترة أصابها الضياع ، أو أنها مخطوطة أو مطبوعة بطبعة حجرية، أو أنها لم توثق وتحقق وتجمع في أرشيف منظم ومدروس.إنه المتن الغائب كما يرى **الأستاذ عثمان أشقرا**.

وإذا كُنّا بدأنا بالقرن التاسع عشر، فلأن، في مطلع هذا القرن، ظهر الفكر الوهابي بالمغرب لمواجهة الفرق الضالة من طرقية وزوايا كما قلنا سالفا. بيد أن هذا الإصلاح كان سياسيا وإيديولوجيا؛ لأنه موجه ضد القبائل المتمردة ورجال الزوايا الذين ثاروا على السلطان **المولى سليمان**.وقد



كانت هزيمة إيسلي وتطوان صدمة ويقظة فكرية وذاتية للمغاربة في صراعهم مع الآخر؛ مما سيضطرهم لخوض غمار الإصلاح والتحديث. وقد تجلى هذا الإصلاح في الكتابات التنويرية لمثقفي القرن التاسع عشر، ولاسيما رجال المخزن وأعضاء الدبلوماسية الذين قاموا برحلات إلى الغرب قصد استكشافه؛ مما شكل منعطفا أوليا لبداية الإصلاح، وكيفية الاستفادة من الغرب، وتمثل حداثته المادية والمعنوية. ومن أهم الرحلات السفارية المغربية التي عكست صورة المغربي نحو الآخر:

1.**الإكسير في فكاك الأسير** لمحمد بن عثمان المكناسي، وهي رحلة إلى إسبانيا ، وقد استغرقت سنة كاملة(1779 - 1780).

2.**البدر المسافر لهداية المسافر** لمحمد بن عثمان المكناسي، وهي رحلة إلى نابولي ومالطا (1780 - 1781).

3.**رحلة بن عبد الله الصفار** إلى فرنسا(نهاية 1845 - 1846)..

4.**الرحلة الإبريزية إلى الديار الإنجليزية** لمحمد الطاهر الفاسي إلى بريطانيا(صيف1860)..

5.**التحفة السنية للحضرة الحسنية بالمملكة الإسبنيولية** لمحمد الكردودي، وهي رحلة إلى إسبانيا (1844م).

6.**إتحاف الأخبار بغرائب الأخبار** لإدريس الجعايدي، زار فيها صاحبها كل من فرنسا ، وبلجيكا، وإيطاليا، وإنجلترة (1876).

7.**رحلة الغسال** لحسن الغسال إلى بريطانيا سنة 1902م.

8.**حديقة التعريس في بعض وصف ضخامة**

باريس لعبد الله الفاسي، وهي رحلة إلى فرنسا (1909م).

9.**الرحلة الأوربية** لمحمد الحجوي، وهي رحلة بروتوكولية وسياحية إلى فرنسا وبريطانيا (1919م)...

وتقدم هذه الرحلات السفارية والسياحية صورة المثقفين المغاربة إلى الغرب من خلال منظورات ورؤى مختلفة، بين ماهو سلبي، وإيجابي، وتوفيقي.

ويرى **سعيد بنسعيد العلوي** أن هذه الرحلات السفارية الدبلوماسية والسياحية والبروتوكولية قد عكست أنماطا من صور المثقف المغربي نحو الآخر الأجنبي. ومن ثم، فقد جسدت التفاوت الحضاري بين المغرب وأوربا من الناحية العلمية والتقنية، ومن الناحية الدينية أيضا. كما تعبر هذه الرحلات عن صدمة الحداثة، والرغبة في اليقظة، والبحث عن مظاهر الاختلال والفساد في المغرب، و البحث عن الحلول الناجعة التي يمكن استرفادها من الغرب المتقدم لتكون العلاج الحقيقي للخروج من شرنقة التخلف.

ومن هنا، يمكن الحديث عن ثلاث صور مغربية تجاه الغرب:

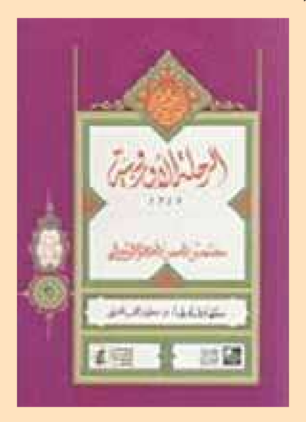
1.**لحظة القوة والثقة في النفس** (رحلات محمد بن عثمان المكناسي).

2.**لحظة الهزيمة والاكتشاف** (العمراوي، والصفار، والطاهر الفاسي، والكردودي، والجعايدي...).

3.**لحظة الدهشة واستعادة الوعي** (الرحلة الأوربية لمحمد الحجوي).

وهكذا، فلقد عبرت الرحلات التي قام بها المثقف المخزني أو السفير أو التاجر(الحجوي) عن لحظات الانبهار والتعجب والاندهاش والاستكشاف؛ لما وصل إليه الغرب من تقدم تقني وعلمي وحضاري، وما اخترعه من تقنيات جديدة اعتبرها المثقفون المغاربة من صنع الجن والسحر ؛ بل هناك من كان يحاول الإفتاء في كل مخترع غربي جديد، وتأويله دينيا في ضوء الشريعة الإسلامية كالهاتف، والمنوغراف، والعتاد الحربي، "ورغم الحماس الذي أظهرته النخبة المغربية تجاه مسألة تحديث الجيش سواء من حيث تنظيمه، أو من حيث خططه أو من حيث آلياته، فإن الفقهاء لم يتخلوا عن دورهم في تقييم التقنيات والآليات العسكرية الجديدة من زاوية الشرع. إذ نجد مثلا محمد عبد القادر الكردودي، وهومن أكثر المتحمسين لتحديث الجيش وإقامة حرب النظام، يقول في مصنفه «**كشف الغمة في أن حرب النظام واجبة على هذه الأمة**»، بأن استخدام المدافع ورمي العدو بها جائز شرعا، بالرغم من أنه بدعة محدثة لم يكن معمولا بها في عهد النبي (ص)، لأن الرمي بها يدخل في إطار الرمي بالسهام، وكأن استعمال المدفع كان في حاجة إلى فتوى شرعية تبيح استعماله".

وهكذا، تعرض المثقف المغربي لازدواجية الممانعة والانجذاب كما تعرض في اتصاله" بالحضارة الأوربية في أواسط القرن التاسع عشر لعملية انجذاب مذهل. تأرجح فيه بين الانبهار المثير وبين الارتباط بمرجعيته المؤسسة. وأكثر المظاهر استفزازا لوعيه ولحساسيته، بله لثقافته، تمثلت في الآليات والتقنيات والاختراعات التي اعتبرها البعض منهم وكأنها



تجل لقوى سحرية، دون أن يعني ذلك إغفال الحاجة إلى معرفة الشروط التي أوصلت أوربا إلى هذا المستوى من الإبداع والتقدم. ففضلا عن النظافة ، والترتيب، والاحتفال بالتجارة، والاحتيال بالمعرفة في ممارستها، فإن المثقف المخزني المغربي يقر بأن كبير الأسباب في الكشف عن القوة والمنعة، وهو العلم".

وعليه، فلقد نشطت الرحلات السفارية التي كان يقوم بها السفراء المغاربة إلى الغرب إبان القرن التاسع عشر ، ولاسيما في عهدي مولاي عبد الرحمن ومولاي الحسن الأول الذي أرسل بعثات علمية وطلابية وتقنية وعسكرية إلى الخارج، ضمن التوجه الإصلاحي الذي تبناه بعد هزيمتي إيسلي وتطوان. وتعد هذه الرحلات نوعا من الاستغراب المضاد للاستشراق. والغرض منها هو الاطلاع على حضارة الغرب، واستكشاف أسباب التقدم والازدهار لتمثلها ماديا ومعنويا، والأخذ بها من أجل اللحاق بالدول النامية أو المتقدمة في تلك الفترة الزمنية. لذا، كان السفراء يكتبون تقاريرهم في شكل رحلات أدبية ومجتمعية وسياسية واقتصادية لإطلاع المؤسسات الرسمية على أوضاع الغرب، وتبيان السبل التي اتخذها من أجل السير إلى الأمام على جميع المستويات والقطاعات.

كما نستحضر في تلك الفترة المذكرات الموجهة من قبل المثقفين إلى سلاطينهم ينصحونهم بالأخذ بسياسة الإصلاح لتجاوز الانحطاط والتخلف، بمجاراة أسباب التقدم عند الغرب كمذكرات **الحاج علي زنيبر** التي أرسلها إلى **السلطان عبد العزيز**،" ومنها المذكرة التي تحمل عنوان «**حفظ الاستقلال ولفظ الاحتلال**»، ويقدم ضمنها لائحة الإصلاحات لضمان حسن تسيير شؤون الدولة، وحماية استقلال البلاد.



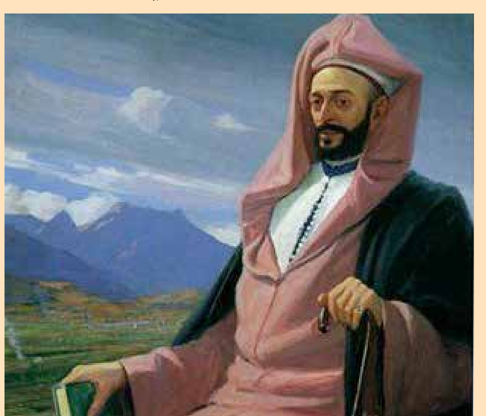
ومن المحاولات الإصلاحية كذلك المذكرة التي أورد نصها زعيم التحرير **علال الفاسي** في بحثه «**حفريات عن الحركة الدستورية في المغرب قبل الحماية**»، وهي لكاتب مجهول، وبعد نشرها تضاربت الآراء حول صاحبها الذي وجهها للسلطان عبد العزيز قصد تنبيهه لخطورة ما تم الاتفاق عليه في مؤتمر الجزيرة الخضراء المنعقد سنة 1906، وتحذيره من العواقب الوخيمة التي قد تنجم عن التدخل الأجنبي. ولتلافي ذلك، تقترح المذكرة إشراك الشعب في اتخاذ القرارات، ومواجهة الأطماع الأجنبية، وتتضمن مشروع دستور لتنظيم شؤون الدولة، وإحداث مجلس للأمة على غرار ماكان موجودا ببعض دول أوربا الغربية. غير أن ضعف السلطان عبد العزيز، جعله لايتجاوب مع مذكرات الإصلاح السياسي، والبناء الدستوري للدولة".

ومع بدايات القرن العشرين، ظهرت الحركة الوطنية في إطارها السلفي (**محمد بن بلعربي**



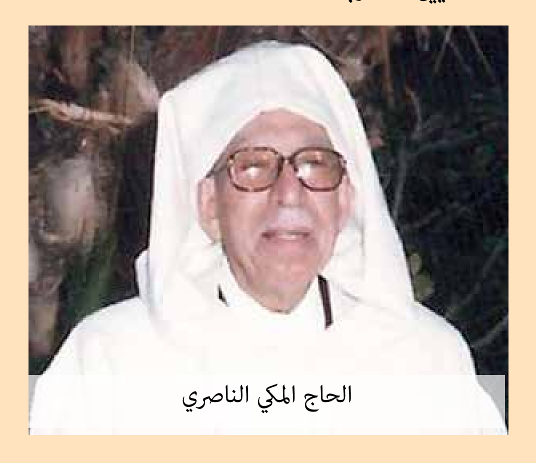
العلوي، أبو شعيب الدكالي، علال الفاسي، عبد الله كنون، المكي الناصري...) مطالبة في البداية بإصلاحات قضائية وتربوية وإداريـة. وبعد الحرب العالمية الثانية، طالبت الحركة الوطنية بالاستقلال ونهاية عهد الحِجْر، وتأسيس أحزاب سياسية كحزب الاستقلال مع علال الفاسي، وحزب الشورى والاستقلال مع الحسن الوزاني.

ولم تظهر الحركة السلفية التي كانت تدعو إلى الرجوع إلى ينابيع الإسلام الصافية كالقرآن والسنة، وتطبيق أعـمال الصحابة والتابعين وتابعي التابعين، إلا بعد صدور الظهير البربري سنة 1930م. ولقد تأثرت الحركة السلفية المغربية بالسلفية الشرقية التي كان يتزعمها


لوحة للحاج عبد السلام بنونة بريشة ماريانو برتوتشي

كل من **محمد عبده، وجمال الدين الأفغاني، ورشيد رضا**، و **عبد الرحمن الكواكبي**. ولهذه السلفية جذور في الفكر العربي الوسيط مع **ابن تيمية، وابن حنبل، وابن القيم الجوزية**. وكانت مهمة السلفية المغربية هي التوفيق بين الأصالة والمعاصرة، ومحاربة المستعمر الأجنبي، والسعي نحو الإصلاحات الدينية، والتربوية(إصلاح جامع القرويين)، والاجتماعية، والإدارية...

ويمكن الحديث عـن جيلين مـن المصلحين السلفيين المغاربة:


الحاج المكي الناصري

1. **جيل الرواد الأساتذة**: أبو شعيب الدكالي، ومحمد بلعربي العلوي، ومحمد بلحسن الحجوي، ومحمد المدني الحسني، ومحمد بن عبد السلام السائح، وأبو عبد الله السليماني، وأحمد بن محمد الصبيحي، وعبد السلام بنونة

2. **جيل التابعين أو التلامذة**: علال الفاسي، ووممحمد بن الحسن الـوزاني، والمكي الناصري، ومحمد اليمني الناصري، والمختارالسوسي، وعبد الخالق الطريس، وعمر بن عبد الجليل، وسعيد حجي، وعبد الله كنون، ومحمد القري، ومحمد داود، ومحمد غازي.

وإذا درسنا المحددات السوسيولوجية والثقافية لهؤلاء السلفيين، فهؤلاء المصلحون (روادا

وتابعين) ينتمون إلى أوساط حضرية ومدن عتيقة كبرى كالرباط، وفاس، وسلا، ومكناس... مع استثناء أبي شعيب الدكالي، ومحمد بلعربي العلوي، والمختار السوسي، ومحمد القري. ومن ثم، فأوساطهم العائلية هي أوساط أرستقراطية، وتجار كبار، وبيوت الشرف والعلم، وموظفون مخزنيون... وباستثناء أبي عبد الله السليماني الذي كان تاجرا، فكل أفراد الرواد كانوا يتولون وظائف رسمية في جهاز الدولة.

ويلاحظ ثقافيا أن هؤلاء تجمعهم وحدة الإطار المرجعي العام، والتعليم المزدوج الذي يتمثل في التعليم التقليدي والتعليم العصري. فضلا عن تأثرهم بالسلفية المشرقية. ومن ثم، فليس هناك تمايزات إيديولوجية وفكرية واضحة بين دعاة هذه الإصلاحية المغربية، على الرغم من بعض المكاتبات السياسية ذات الطابع الشخصي.

وعليه، يمكن تحديد ثلاثة تيارات فكرية في الإصلاحية المغربية:

1. **دعاة الإصلاح ذي المنحى المخزني** (يمثل هذه الدعوة أبو شعيب الدكالي)؛

2. **دعاة الإصلاح ذي المنحى البورجوازي** (يمثل هذه الدعوة محمد بلحسن الحجوي)؛

3. **دعاة الإصلاح ذي المنحى القومي/ الوطني** (يمثل هذه الدعوة علال الفاسي).

ويقسم **عثمان أشقرا** الفكر السلفي إلى اتجاهين:السلفية التراثية، والسلفية الجديدة التي تنقسم بدورها إلى قسمين:

4. **السلفية الجديدة ذات المنحى التحديثي،** ويمثلها أحمد بن خالد الناصري (1835-1897)، وأحمد بن عبد الواحد المواز(1922)، ومحمد بن الحسن الحجوي(1956) كما في كتابه (**الفكر السامي في تاريخ الفقه الإسلامي**)، ومحاضرته القيمة بعنوان (**النظام في الإسلام**) .



5. **السلفية الجديدة ذات المنحى الوطني،** ويمثلها محمد بن عبد الكريم الخطابي وعلال الفاسي.

ويرى أغلب الدارسين للفكر السلفي أنه فكر تجديدي إصلاحي (**علال الفاسي، ومحمد الكتاني، وراشد الغنوشي ، ومحمد عزيز الحبابي...**)؛ حيث استهدف تغيير المجتمع على كل الأصعدة والمستويات. والدليل على المنحى الإيجابي في هذا الفكر الإصلاحي السلفي هو محاربة الاستعمار، وتنوير المجتمع وتوعيته دينيا، وتربويا، وثقافيا، وسياسيا، بإصدار الجرائد والمجلات، وبناء المدارس العصرية، وتأسيس أحزاب سياسية لتأطير الشعب . وفي هذا السياق، يقول **الدكتور محمد الكتاني:**" انبعثت السلفية في العصر الحديث لمواجهة الضلالات والغزو الأوربي، وإنقاذ المسلمين مما تفشى فيهم من البدع والخرافات، فكانت رسالة السلفية الحديثة هي الإصلاح والتغيير كما

يتضح ذلك من الوهابية والسنوسية وأعمال الأفغاني ومحمد عبده ورشيد رضا وعبد الحميد بن باديس وعلال الفاسي وعدد لايمكن حصره من رجال الإصلاح الذين لم يفرقوا بين البعث الإسلامي والتعبئة السياسية لمقاومة الاحتلال الأجنبي والغزو الفكري."

بيد أن هناك من اعتبره فكرا رجعيا متخلفا إيديولوجيا محافظا يرتبط بالماضي والمقدس والمؤسسة التقليدية كما يرى **عبد القادر الشاوي** :" إنها بكلام آخر تجليات المركزية الإسلامية في الإيديولوجية البورجوازية لأن الموقف السلفي


عبد القادر الشاوي

تفسير إيديولوجي للدين الإسلامي الذي كانت له سطوته على المغاربة"، و **عبد الإله بلقزيز** الذي يقول:" ازدهرت دعوة الإصلاح في الثقافة العربية المعاصرة في امتداد محاولة المقالة السلفية ترميم الصرح الإسلامي الأصيل الذي أصابت منظومته صدوع وشروخ نتيجة عمل بنيات الانحطاط المتكلسة، كما في أعقاب الاصطدام الهائل بالمنظومة الثقافية والاجتماعية الحديثة الوافدة مع الأجنبي. لم تكن قضية السلفية سوى تحقيق الماضي في المستقبل، على اعتبار أن المستقبل الأمثل ليس إلا ذلك النفي الحازم للحاضر في صورة استعادة لماض انزوى في زاوية النسيان. وهي لم تفعل- بذلك- سوى أنها أغلقت التاريخ على المقدس وحقيقته الأصل المطلقة، وجعلت معنى التغيير يتطابق ومعنى المحافظة على النظام".

وإذا انتقلنا إلى النخب المثقفة في المغرب ، فثمة تصنيفات عدة، منها تصنيف **عبد الله العروي** الذي وضع نمذجة إيديولوجية لصورة المثقف العربي والمغربي في نظرته إلى الغرب الحداثي تتمثل صورها في:

1. **الشيخ السلفي** الذي يرى الحل في الخطاب الديني، واسترجاع الماضي باعتباره حلا للخروج من الانحطاط، ويمثله في الشرق **محمد عبده،** وفي المغرب **علال الفاسي**.

2. **الرجل الليبرالي** الـذي يركز على الخطاب الـسـيـاسي، ويستطلع التنظيم السياسي الغربي،ويمثله في الشرق : لطفي السيد وطه حسين. وخير من يمثله في المغرب - حسب رأيي- محمد بن الحسن الحجوي الذي اهتم كثيرا بالتنظيم السياسي والاقتصادي عند الغرب، ولاسيما في ميدان التجارة.

3. **رجل التقنية** الذي لا يرى في الغرب إلا مصدرا للتطور العلمي والتقني، ويمثله في الشرق: سلامة موسى.

و يبدو أن هذه الوجوه الثلاثة (**وجه الشيخ، وجه الليبرالي، وداعية التقنية**) معروفة أيضا في المغرب. وفي هذا الإطار، يقول العروي: " وتهيمن... على المأساة التي نمثلها نحن على أنفسنا لقد تغيرت المواقع بعض الشيء، والأصـوات قد بهتت، إلا أن الثلاثي يرسم في سحنتها الثقافية نفس الصور التي رأيناها في أماكن أخرى. وهي هنا في المغرب

تظهر معا في آن واحد، ففي حين أنها كانت في مصر تتعاقب بصورة أكثر وضوحا وتحديدا... ومع ذلك، فإن التمييز بين حالات الوعي الثلاثة هو دائما ضروري، هذا إذا كان يراد الحصول على وسيلة للفهم والعمل. سبق أن قلنا إن الشرق قد جعل من نفسه خبير حفريات ونبش آثار لكي يفهم ذاته ويفهم العرب، فلنقل عن المغرب إنه باحث مضاعف في حفريات الماضي القريب والبعيد...".

ويرى **عبد الإله بلقزيز** أن الفكر العربي - و يمكن أن ينطبق هذا على الفكر المغربي كذلك- قد بلور


عبد الإله بلقزيز

ثلاثة مفاهيم أساسية: **مفهوم الإصلاح** مع المقالة السلفية (الحركة السلفية)، و**مفهوم الثورة** مع المقالة الماركسية (صعود التيار القومي العربي، وانتشار الفكر الناصري)، و**مفهوم إعادة البناء** مع هزيمة حزيران 1967م.ومن ثم، هناك أسئلة مهمة طرحها الفكر العربي المعاصر هي:

1. **إشكال التحرر الوطني من الاحتلال الأجنبي، أو التحرر من الاستبداد التركي** مع الخطاب السلفي منذ منتصف القرن التاسع عشر؛

2. **إشكال التنمية أو الوحدة العربية** مع المقالة الماركسية إبان الخمسينيات والستينيات؛

3. **إشكال التراث وإشكال الديمقراطية** مع مرحلة إعادة البناء بعد هزيمة 1967م.

وقد ناقش المفكرون العرب قضية الديمقراطية والدولة الوطنية والنظام السياسي الحديث منذ القرن التاسع عشر، وثمة تصورات مختلفة حول الدولة:

1. تصور الخطاب السلفي الذي كان يدعو إلى **الدولة الوطنية** ، بطرد الاستعمار الأجنبي، وإرساء الديمقراطية أو الشورى، ومحاربة الاستبداد بتوفير الحريات الخاصة والعامة، كما نجد ذلك عند علال الفاسي وعبد الرحمن الكواكبي.

2. تصور رشيد رضا الذي يتمثل في الدفاع عن **دولة الخلافة أو الإمامة.**

3. تصورالماركسيين الذين كانوا يدافعون عن **الدولة الطبقة**. وبالتالي، يجوز لنا الحديث عن أنواع أخرى من الدول في الفكر العربي المعاصر هي:

1. **الدولة القومية الموحدة** مع الخطاب القومي (الدولة والأمة أو الوحدة القومية في مواجهة التجزئة).

2 . **الدولة الاشتراكية** مع الخطاب الماركسي (الدولة- الطبقة أو الاشتراكية في مواجهة الاستغلال).

3. **الدولة الإسلامية** مع الخطاب الإسلامي (الدولة والملة، أو الدولة الإسلامية في مقابل الدولة العلمانية).

وإذا تأملنا الفكر العربي الحديث و المعاصر ، سواء في المغرب أم في الشرق العربي، فلقد تناول إشكالات وأسئلة عدة، يمكن إجمالها في المفاهيم التالية: الإصلاح والحداثة، والعقلانية، والتراث

والهوية، والعلمانية، والديمقراطية والدولة، والعنف والتطرف.

مفارقات الفكر الإصلاحي المغربي والعربي

لقد بقي الفكر الإصلاحي بالمغرب في حدود التنظير والشعارات، ولم يحقق حداثة ميدانية ملموسة ، بل بقي فكرا مستلبا تابعا للفكر الغربي، ولم يستطع مجاراة حداثته التي قطعت مراحل عديدة؛ مما جعل الفكر الإصلاحي دائما متخلفا وبطيئا غير قادر على المواكبة والمسايرة الفعلية والتطبيقية والمنهجية. ولا ننسى كذلك أن معظم الخطابات الفكرية والاجتهادات التي وجهت إلى أصحاب القرار والمسؤولين لم تجد عندهم استجابة صادقة وصريحة . وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن المغرب لم يكن يرغب في التغيير والتحديث، وإنما كان همه هو الحفاظ على الأوضاع من زاوية أمنية وإيديولوجية، بالدفاع عن الخطاب الديني ومراعاته على حسابات الخطابات الأخرى كالخطاب اللبيرالي والخطاب الماركسي.

ويلاحظ أيضا أن هناك قطيعة بين النخبة العالمة والسلطة، وبينها وبين الشعب؛ لأن الميل السائد كان نحو التقليد والمحافظة، وتحريم المستجدات العصرية، وتكريس التخلف والإيمان بالتفكير الخرافي والأسطوري، والعمل على نشر الجهل، وتكريس الأمية.

ولقد ذكر **عبد الإله بلقزيز** مجموعة من المفارقات التي يتسم بها الفكر العربي، وهي تنطبق كذلك على الفكر المغربي بمختلف توجهاته وتياراته:.

1. لقد اكتفت الإصلاحية المغربية والعربية- الحديثة والمعاصرة- بالتبشير بمبادئ النهضة، دون أن تقدم منظومة فكرية حقيقية حولها، وحول سبل تحقيقها.

2 . مازال الفكر المغربي والعربي الحديث والمعاصر يجتر الأسئلة نفسها التي طرحت في منتصف القرن التاسع عشر، وهي أسئلة النهضة من هوية، وديمقراطية، وحداثة....

3. تحول الفكر الإصلاحي المغربي والعربي من مشاريع فكرية إلى أحزاب سياسية ، مثل: تحول محمد بن العربي العلوي وعلال الفاسي من السلفية إلى حزب الاستقلال، وينطبق هذا على الحسن الوزاني الذي كان سلفيا، فانتقل إلى حزب الشورى والاستقلال. وهذا يبين لنا مدى ارتباط الحزب في نشأته بالخلايا الدينية والتجمعات الطرقية والزوايا، كما يشير إلى ذلك **ريزيت**، **ومحمد ظريف** ، **وعبد الله العروى** ، و**حسن**



قرنفل. كما تحول الخطاب السلفي في المشرق العربي إلى حركة (**الإخوان المسلمين**).

4. عزوف الإصلاحية المغربية والعربية عن طرق الميدان الرئيس لكل إصلاح وهو: **الميدان الاقتصادي** الذي اهتمت به كثيرا المقالة الماركسية التي كانت تبشر بالدولة الاشتراكية.

5. تأرجح الفكر المغربي والعربي على السواء بين المرجعية الإسلامية والمرجعية الغربية، والتردد بينهما دون استصدار قرار حاسم لتحديد الاختيارات المناسبة للترقي والنهوض وتحقيق الحداثة.

6. إن انكسار الفكر المغربي والعربي وتصدعه المفارق هو نتاج الاستبداد، وانعدام الديمقراطية، وغياب التحرر الفكري، وعبثية السلطة في تعاملها مع نتاج الفكر الثقافي، ولاسيما الإصلاحي منه.

خلاصة القول

لقد ظل الفكر الإصلاحي المغربي أسير الحداثة الغربية والمرجعية السلفية محاولا التوفيق بينهما تارة، والتلفيق بينهما تارة أخرى؛ مما أوقعه ذلك في النكوص، والمثالية، والمفارقة، والإيديولوجية، والانفصام المزدوج بين الذات والواقع من جهة، وبين الذات والسلطة من جهة أخرى، ولاسيما أن المخزن المغربي يأبى الاستجابة للمتغيرات الحضارية، والانصياع وراء الحداثة وحقوق الإنسان. وقد سبب هذا شرخا وهوة فاصلة بين النخبة العالمة التي تعيش في واد، بهذيانها الفكري والإصلاحي الذي ينشد مجتمعا ديمقراطيا عـادلا، وسلطة تقبع في مناصبها السامية، وتكرس هيبتها العالية، و تعيش في واد آخر، ولايهمها سوى المحافظة على وجودها وامتيازاتها المادية والرمزية، ولو بتجهيل الشعب، وتكريس التخلف، ونشر الأمية، ومحاربة الحداثة والتحصين ضد الانفتاح.

ولقد تحول التنظير وصياغة الشعارات الفكرية الاجتهادية لدى الإصلاحية المغربية والعربية إلى أفكار حزبية قوامها الإيديولوجية، والبحث الجاد عن السلطة والحكم ، ولو بخيانة المبادىء الكبرى التي كانت تدافع عنها ، وتدعو الناس إلى اعتناقها والالتزام بها.

هوامــش وإحالات

- محمد سبيلا: (**الإسلام وتحديات الحداثة)، موقع محمد سبيلا،**

http://www.mohamed-sabila.com/maqal12.html

- فتحي التريكي: **الحداثة وما بعد الحداثة** ، دار الفكر، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى ، 2003،ص:214.

- داريوش شيغان: **أوهام الهوية،** الترجمة العربية، دار الساقي، لندن، بريطانيا، طبعة 1993، ص:47-41.

- قسطنطين زريق: (خصائص الحداثة)، **الحداثة،** ترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دارتوبقال للنشر بالدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1996م،ص:10.

- محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: **الحداثة،** دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى،ص5.

- عثمان أشقرا: **المتن الغائب،** سلسلة شراع، طنجة، المغرب، الطبعة الأولى ، 1989، ص:-15 16.

- الناصري: **الاستقصا،** الجزء 9،طبعة 1956م، ص: 101.

- عبد القادر العلمي: **في الثقافة السياسية الجديدة،** منشورات الزمن، الرباط، المغرب، طبعة 2008م، ص:130.

- انظرعثمان أشقرا: **المتن الغائب،** ص:9-8.

- سعيد بنسعيد العلوي: **أوربا في مرآة الرحلة،** منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الطبعة الأولى سنة 1995م.

- محمد سبيلا: **المغرب في الحداثة،** منشورات الزمن، الرباط، المغرب، طبعة الأولى سنة 1999م، ص:12.

- نور الدين أفاية: **أسئلة النهضة في المغرب،** منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م، ص: 62.

- عبد القادر العلمي: **في الثقافة السياسية الجديدة،** ص:130.

- عثمان أشقرا: **في الفكر الوطني المغربي،** المعرفة للجميع، العدد 17، 2000،صص:85-69.

- انظر: عثمان أشقرا: **في سوسيولوجيا الفكر المغربي الحديث،** منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، طبعة 1990م.

- محمد الكتاني: (السلفية إشكالية المفهوم والممارسة)، **ندوة الحركة السلفية في المغرب العربي،** مطبوعات جمعية المحيط الثقافية، أصيلة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1989، ص:86.



- عبد القادر الشاوي: **السلفية والوطنية**، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1986، ص:120.

- عبد الإله بلقزيز: **أسئلة الفكر العربي المعاصر**، المعرفة للجميع، الطبعة الأولى سنة 2001، ص: 15-14.

- عبد الله العروي: **الإيديولوجية العربية المعاصرة**، دار الحقيقة ، بيروت، 1979، صص:-51 57.

- عبد الإله بلقزيز: **أسئلة الفكر العربي المعاصر**، صص:13 - 52.

- عبد الإله بلقزيز: نفسه، ص:157 - 175.

- ر.ريزيت: **الأحـزاب السياسية في المغرب**، منشورات المجلة المغربية لعلم الاجتماع السياسي،الطبعة الأولى سنة1992،ص:34 - 39.

- محمد ظريف:**الأحزاب السياسية المغربية**، منشورات المجلة المغربية لعلم الاجتماع السياسي، المغرب، الطبعة الأولى سنة1993، ص25.

- A. Laroui : **Les Origines Sociales et Culturelles du Nationalisme** Marocain. Maspéro.Paris/1977.P :145.

- حسن قرنفل: **المجتمع المدني والنخبة السياسية**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1997، ص:182 - 183.

- عبد الإله بلقزيز: نفسه،ص:45 - 52.

حاوره :صلاح بوسريف وعبداالله شريق

المُفَكِّر المَغْرِبِيّ محمد سبيلا:

الحداثة شبه مثال، أو شبه أفقٍ بعيد، كأنها شيء مُتَخَيَّل، نسْعَى إليه

لا يَهْدَأ، قَلِقٌ، ينظُر إلى المجتمع بِعَيْن المُجْتَمَع ذاتها، بما يجري فيه من تقاليد وعادات، وما يحكمُه من سلوكات، ثمَّة من لا ينتبه إلَى تأثيرها على الذِّهْن والفِكْر، وعلى الوجدان العامّ للنَّاس، لكنَّه، في الوقت ذاته، يقرأ، ويتأمَّل، ويُفَكِّك، ما يترتَّب عن هذا الواقع من إشارت، ورُموز، ودلالات، ويسعَى لوضع اليَد على طبيعة ما يحكم هذا المجتمع ثقافياً، وما يجعله مُجْتمعاً يعيش التَّقْليد، في ما هو مُنْخَرِط، رغم أنفه، في الحداثة، التي لم تَعُد تَسْتَشِير أحداً، أو تَطْلُب الإذْن منه، أو إنَّها صارت، بالأحرى، قَدراً. والتقنية، لعبت، في هذا السِّياق، دوراً، في فرض هذا الأمر الواقع، الذي لا مفرَّ منه.

محمد سبيلا، مُفَكِّر الحداثة، مُنْشَغِلٌ بها، يخوض مآزقها، كما يسعَى لفهم علاقة المجتمع بسياقاتها المختلفة، وعلاقتها، هي أيضاً، بالمجتمع، علماً أن المجتمع المغربيّ، مثل غيره من المجتمعات العربية، لم يَعِ شَرْطَ وجوده الحداثِي، ولم يُفَكِّر الحداثةَ كضرورة، بقدر ما تُمْليها الثَّقافة، يُمْليها الاقتصاد، وتُمْليها السياسة، ويُمْليها المجتمع. فهي صارت حَتْمِيَة، مثل الماء والهواء، رغم ما يُهَيْمن من نُزوع نحو الماضي، ومن الْتفات إلى الوراء. فهو لم يتوقَّف عن خوض الحداثة كقدر، لا مفرَّ منه، رغم ما تجده في طريقها من مُقاوَمات، لأنَّها دخلت في تفاصيل حياتنا اليومية، بل في دَمِنا، وباتت المدرسة، بدورها، رغم تقليديتها، وسَعْيها إلى التوفيق بين ما مضى، وما يجري في الواقع من اسْتِحْداث، تقبل بأن تكون جُزْءاً من المعرفة والتكوين، ومن فكر الإنسان وثقافته، وما يمكن أن يَكْتَسِبَه من خِبْرات.

الـطِّـفْـلُ الـذي كـان مُـغْـرماً بالمُخْترعات الحديثة، في مراحل تَعلُّمِه الأولَى، هو نفسُه

الطفل الذي شَدَّهُ الحرف، والخط، والكتابةُ إلى أسرارها، وأدْرَكَ أن الفكر، هو أيضاً، قَدَر، ليصير محمد سبيلا المُفَكِّر، المُتسائل دون انقطاع، المُنْفَتِح على المعرفة، في مجالاتها الإنسانية، لأنَّه انشغل، منذ وقت مبكر بالإنسان، ما دامت الحداثة، هي اسْتِهدافٌ للإنسان، وسَعْيٌ حَثِيثٌ لقلب أفكاره، ونمط عيشه، وطريقته في النظر، وفي رؤية الأشياء والعالم من حوله، بل وفي مُساءلة الوجود، ومُساءلة الذات في بُعْدِها الأنطولوجي.

فالحداثة، ليست الآلة، فقط، بل إنَّها الفِكْر، وهو يُعِيد مُساءلة مُبْتكراته، وتَفْكيك مفاهيمه، وإعادة قراءتها في ضوء ما يجري من مُتَغَيِّرات، في مختلف مجالات العلم والمعرفة، مُقارنة بالتقليد الذي هو مُمَانَعة، واكْتِفاءً بالمَكاسِبِ والمُنْجزات، أو ما هو في عِداد اليَقِين، والمُسَلَّم به.

نود أن نعود معك إلى مراحل الطفولة والتَّعلُّم الأولى، أين جَرَتْ، وكذلك الفضاء العام الذي فيه عِشْتَ هذه اللحظات، ثم هل إن هذه البداياِت، أتاحَتْ لك أن تَسْتَشْعِر العلاقة بالمدرسة، باعتبارها أفقاً لمشروع ما مُمْكن، معرفي أو إبداعي، مثلاً، أم أن المدرسة، كما بَدَتْ لك، كانت، فقط، فضاءً للتَّعلُّم، والعمل مستقبلاً، كما كانت أُسَرُنا جميعاً، تُفَكِّر أو تحلم

أذكر أولاً أننا نشأنا في إطار ما كان يُسمَّى بالتعليم الحُرّ، أي بالتعليم الذي أنْشَأَتْه الحركة الوطنية في مدن مختلفة، وأنا كنتُ في مدرسة «التَّهْذِيب»، في ناحية الدار البيضاء، وهي إحدى مدارس الحركة الوطنية، وبإشراف مباشر من رجالاتها. هذه المدرسة، كانت تتميز بالجمع بين التعليم التقليدي والتعليم العصري، بين المواد التقليدية المتعلقة بحفظ القرآن وتعلُّم الفقه والنحو ومختلف العلوم المرتبطة بهذا النوع من التعليم، وسيُضاف إليها بعض العلوم الحديثة مثل الرياضيات، أو ما يمكن تَسْمِيَتُه بالمعارف الحديثة عموماً. منذ البداية إذن، نشأنا في إطار الحركة الوطنية، أو روح وطنية، تُرَكِّز على الإطار المحلي المغربي والعربي، وتسهر على تَنْشِئَة الطفل بِضَخِّهِ بهذا المعنى الوطني، ثم بعد ذلك، تعرَّضْتُ لتجربة أخرى، حين تمَّ فتح المدرسة العمومية من قِبَل الإدارة الفرنسية، فهي فرضت على جميع التلاميذ أن يلتحقوا بالتعليم العمومي، وبالفعل التحقْتُ بهذا التعليم، وكانت اللغة الفرنسية هي الأساس الذي يقوم عليه، وقد حظيتُ برعاية أساتذة الفرنسية، نظراً لاهتمامي بها، ولكن بعد بضع سنوات، عاد الوالد الذي كان ينشط في إطار الحركة الوطنية، وأَخْرَجَني من هذه المدرسة، والْتَحَقْتُ من جديد بالتعليم الحر. هنا، أوَدُّ أن أُمَيِّزَ بين مُعْطَيَيْن، المعطى السياقي والثقافي والاجتماعي والتاريخي، وبين المعطى الشَّخْصيّ، لأنه بدون استجابة شخصية، مهما كانت الحَوافز والدوافع والتأطيرات مُؤَثِّرَة وقوية، فإنَّها لن تجعل الفرد يتميَّز أو يخطو خطوات أسرع، لا أدري ما السبب، لَكِن، منذ البداية كنتُ مُنْدَهِشاً، وأَحْبَبْتُ أن أتعلَّم، وأنت سي صلاح أدرى بهذا الموضوع، كُنْتُ مرْتبِطاً بشكل عجيب بالحَرْف، وبالكلمة، وبالصورة، وبِرَنَّة الكَلِمَة التي كَانتْ وكأنَّها فعل سِحْريّ يَخْتَرِقُني، وكانت الجاذبية قوية، وخاصَّة أَنه في تلك الفترة بَـدأتْ تنتشر بعض المنشورات والمطبوعات المُلَوَّنَة، والرسومات، فكانت بالنَّسْبَة لي شيئاً أسطورياً وخيالياً، كان هناك، كان في هذه المسألة، ما هو شخصي، أو ما اعْتَبَرْتُه استجابة

شخصية، ناهيك عن المعطى الثقافي والسياسي والحضاري لتلك الفترة.

في هذا السِّياق، إذن، كيف جاءَتْ، أو ظَهَرَتْ، بدايات اهْتماماتكم بالفكر والفلسفة، وأنتُم في هذه المرحلة من التَّعلُّم، وأيضاً، ما هي المُؤثِّرات والعوامل، الذاتية والموضوعية، التي حفَّزَتْكُم نحو هذا المجال المَعْرِفي، المُتَّسِم باالسُّؤال، والبحث، والقَلق

هناك المُعْطَى العامّ، وهو ما أَسْمَيْتُهُ بالحوافز، أو التَّهَيُّؤات الشخصية، المُتعلِّقَة بالتَّساؤلات، وبروح التساؤل التي تنشأ مع الطفل، إمَّا في تربيته العائلية، وإما في محيطه العام، ويجد نفس نفسَه يطرح أسئلة ميتافيزيقية وفكرية كبرى، وهنا أذكُر، أنَّ من بين مراحل التَّعلُّم التي مَرَرْتُ بها، مرحلة الكُتَّاب، والكُتَّاب، سواء، قبل ظهور المدرسة العمومية التي أنْشَأَتْها الإدارة الفرنسية، أو بعد ذلك، كان يُخْتارُ له فُقَهاء مُنْغَلِقُون وأشِدَّاء، ودائماً في يَدِهِم القَضيب، وكل ما يَبْعَثُ على الخَوْف والرُّعْب، فتَلْقِين الثَّقافة، كان في تلك الحقبة، قَريناً للعُنْف بِمَعْنَيَيْه، المادي والنفسي، من مثل التخويف من النَّار، وعذاب جهنم، وعذاب القبر، وكل ما فيه رُعْب وقَسْوَة، فَكُنَّا، ونحن ما نزال في بدايات إقبالنا على التَّعلُّم، مَرْعُوبِين. هذا الرُّعْب، بطبيعته، يدفع الطفل إلى التساؤل عن أسباب ذلك، وما وراء ذلك، فيجد نفسَه يتساءل عن مصير الحياة، وما بعد الموت، وعن الله، وعن غيرها من الأمور التي دُفِع إلى التفكير فيها، فكانت بمثابة الأرضية، التي يتداخل فيها الجانب النفسي، بالجانب الثقافي، وأقصد بالثقافي، المدرسة، والكُتَّاب، والتعليم، الذي كان، في هذه المرحلة، يعني التَّعْذِيب، وشرعية التعذيب، وما زِلْتُ أذْكُر الحمَلات التي كُنَّا نتعرَّض لها في الأقسام الدِّراسية بصورة جماعية. في مثل هذا الوضع، نجد المعطى الموضوعي، كما نجد المعطى الذاتي. وربما، أيضاً، هناك ما يتعلَّق بنوع العلاقة الأبوية، أو العلاقة بَقَسْوَة الأم، والتساؤلات التي يمكن أن تَدْفَع إليها، وغيرها، هناك خصوصيات بالنسبة لكل فرد. هذا الجانب الشخصي الخصوصي، عندما يَنْدَغِم، أو يتمازج مع معطيات بَيْئِيَة، يمكن أن يدفع المَرْء في هذا الاتجاه أو ذاك، ويُحَدِّد مَصِيرَه وَطَرِيقَهُ.

جِين تعرَّفْتُ على مادة الفلسفة، لم يَعُد لَدَيَّ مُشْكِل الاختيار، منذ البداية ارْتَبَطْتُ بهذه المادة

بمعنى، هل الدافع إلى الفِكْر، أو الفلســفة، كان بدافع التَّخْويف والتَّرْهِيب، كما أشَرْتَ، أم بدافع القلق، الذي، رُبَّما تولَّد عندك، في ما بعد، أم بهما معاً

في الحقيقة، يمكن اعتبارُه خليطاً، الخوف والرهبة، وأيضاً، القلق الفكري، والقلق المعرفي والتَّسَاؤُلِيّ. في الابتدائي، مثلاً، كُنْتُ أتجرَّأ على قراءة بعض الأشياء التي كانت أكبر مني سِنّاً، وعندما انْتَقَلْتُ إلى التعليم الثَّانويّ، انفتحْتُ على تساؤلات أخرى جديدة. وأذكُر أننا كُنَّا نقرأ في بداياتنا الأولى، العقاد، وسلامة موسى، وطه حسين، بالخصُوص، هؤلاء الذين يُثِيرون التَّساؤُلات. فهذه التساؤلات، تبقى راسخة في الذِّهن، وتتوطَّد، ولذلك، عندما انْتَقَلْنا إلى السَّنَة الثانية من التعليم الثانوي، أو ما يُسَمَّى اليوم بالثانوي التأهيلي، وجدنا دروس المنطق، والميتافيزيقا، فالفسفة كانت تُدَرَّس خلال سَنَتَيْ الباكالوريا، السنة النِّهائية، وما قبل النِّهائية. أذكُر هنا، وللتاريخ، في تلك الفترة، كان

إننا، كجيل، أُتِيحَت لنا فرصة الانفتاح الواسع على الفكر الكوني الحديث، على يد أساتذة مشارقة، وكانت لنا فرصة فريدة، لِوجود شعبة الفلسفة باللّغَتَيْن العربية والفرنسية

مرَّ على حصول المغرب على الاستقلال عشر سنوات فقط، في نهاية الستينات، كانت الحركة التقدمية أنشأت مدارس ثانوية جديدة، وهي امتداد، ربما لمدارس الحركة الوطنية، أو على الأقل كانت تُنَسِّقُ معها، فوجدنا أنفُسَنا في مدرسة «عبد الكريم لحلو» الشهيرة في مدينة الدار البيضاء، والتي هي أيضاً امتداد للحركة الوطنية، وكان قد دَشَّنَها أوَّل مجلس بلدي نشأ في الدار البيضاء، أعتقد بين سنوات 1958 و 1969 وهي فترة ظهور واسْتِقْواء الحركة التقدمية، وتقديم ملتمس الرقابة في البرلمان، وغيرها من الأحداث التي جَرَت آنذاك. فنحن كُنَّا في هذا السِّياق، ودَرَسْنا في هذه الظروف، التي كان فيها المغرب يَسْتَجْلِب أساتذة من المشرق العربي، فكان من حَظِّي، أنَّ من كان يُدَرِّس مُسْتَوَى الباكالوريا، هو الأستاذ رَوْنَـق، المشهور بالدكالي، والأستاذ محمد العُمَري، وأستاذ مغربي آخر، حصل على شهادة الإجازة من الشرق، غاب عنِّي اسْمُه، الآن، رحمه الله. فعلى الأقل هؤلاء كانوا يُدَرِّسُون مادةً واحدة، واحد يُدَرِّس الميتافيزيقا، وواحد يُدرِّس المنطق، والآخر يُدرِّس تاريخ الفلسفة، هذا كان في قسم الباكالوريا. آنذاك، عندما تعرَّفْتُ على مادة الفلسفة، لم يَعُد لَدَيَّ مُشْكل الاختيار، منذ البداية ارْتَبَطْتُ بهذه المادة، بل رُبَّما، كان تفوُّقي في الإجابة على أسئلة مادة الفلسفة، ودُخُولي في النِّقاش، هو الذي مَنَحَنِي مجموعة من الكُتُب، كانت بمثابة مَؤونة لبضع سنوات، وكُلُّها كُتُب فلسفية، فكان اختيار الفلسفة، هو استجابة للمزاج الفكري الشخصي من جهة، وأيضاً، اعترافاً بدور هؤلاء الأساتذة الذين كانوا يَبْذُلُون جهوداً عَظِيمَةً في التَّعْليم بطريقة فيها كَدّ واجتهاد، وفيها تحْفِيز. كان لهم الفضل في تأطير الكثير من الطلبة، ودفعهم إلى العمل، والتفكير والبحث، والتَّساؤل.

مشروعكم الفكري، ينْبَنِي على قِيَم الحداثة، والدِّفاع عن الحداثة كَأُفُق للإصلاح والتَّغْيير في العالم العربي. ما مُبَرِّرَات هذا الاختيار، وما هي آفاقُه، على المستوى الاجتماعي، والسياسي، والثقافي، يعني، هل هو امتداد لِما أشَرْتَ إليه، أم جاءَ تالياً

من الصَّعْب على المـرء تَتَبُّع خيوط الأفكار، والاختيارات والمُيُولات الفكرية، كيف تنشأ، وكيف تتطوَّر، وكيف تَتَبَلْوَر. وأنا أفْـترض أنَّ لهذا الاختيار جُذُوراً بعيدة، تعود إلى الطفولة، حتى أنني أحياناً أقول، إنَّ الاهتمام بالحداثة والتحديث، هو نوع من الذاكرة البيوغرافية. أذكر وأنا طفل، ونحن في البادية كُنَّا نُشاهِد سيارات الفرنسيين، ونُشاهِد الجَرَّار، وكان آنذاك، ما يُسَمَّى بالتَّعاوُنيات الفلاحية، نُشاهد درَّاجة الفيسْبَّا، فأنا عندما أقول أُشاهد، يعني أَنَّني كنتُ مُنْبَهِراً، وكُنْتُ أبْقَى شُهُوراً وأنا أتأمَّل هذه الأشياء الطَّارِئَة على وجُودنا. كما أتذكَّر، كيف كُنَّا نسمع الراديو، ونتحلَّق حوله، والنِّساء تأتين، وتتحلَّقْن، بدَوْرِهِنَّ حول هذه الآلة العجيبة، ويعْتَقِدْنَ أن المُذيع، أو المُتَحدِّث موجود في قلب المذياع، بما في ذلك من تأويلات أسطورية تتعلَّق، كُلُّها بالمذياع. هذه الأشياء، كانت بالنسبة لنا صَادِمَة، لأنها تَطْبَعُ وَعْيَ المرء، وتخلُق نوعاً من القلق الفكري الذي سيستمر، فيما بعد. كما أننا بدأنا ننفتح،

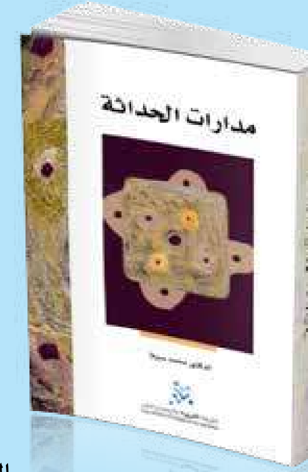
في وَقْت لاحِقٍ على الثقافة والفلسفة الحديثَيْن، وعلى الفيزياء الحديثة، والرياضيات .. كل هذه الأشياء تبلّوَرَتْ، وتكامَلَتْ، وحدثت بنوع من التَّداخُل والتَّفاعُل. فهذه الميادين، هي في النهاية مُتواشِجَة. كما بدأنا نشعر، بأن مجال التراث أو الثقافة التراثية لها معطياتُها، وسياقُها، وبنياتُها، وربما لُغَتُها، والثقافة الحديثة، أو الحداثية لها معطياتُها، ولها سياقاتُها، ولها، أيضاً، لُغَتُها، ولذلك، رغم أن الأمر لا يتبلور بسهولة، وبجلاء، لكن هذا المخاض الفكري، الذي يَعْتَمِلُ في نفس كل شخص، والذي يُعَبِّرُ عن مخزون من الأسئلة والتساؤلات، وبما صار عندنا من مُقَايَسَات بين الثقافة التقليدية التي كانت مليئةً بِمُعْطَياتٍ وبأفكار، مثل النار والجنة والعذاب الشَّديد، وبيوم الحساب والعِقاب، والثقافة الحديثة، التي كانت تَهْتَمُّ بالحياة، وتهتَمّ بالتطوُّر، وبما يجري في العالم الحديث، وببنية العالم، عموماً. هذه الفضاءات الثقافية التي لم نَكُن نعي، ونحن في ذلك العمر، تعارُضاتِها، والفُرُوق بينها، ولكننا اسْتَشْعَرْنا تصادُمَها في وَعْيِنَا، وباتت، بهذه التصادُمات، تُغَذِّي قلقنا، وتُغَذِّي تَساؤلاتنا، لذلك، وهذا على الأقل في مستوى تجربتي الشخصية، كأنَّنا كُنَّا نبحث عن مفاتيح، وعن حلول. وقد اكْتَشَفْتُ شخصياً، واكْتَشَف جَيْلي، بكلية الآداب في الرباط، أن هذه الأشياء الجَديدة، والطَّارِئَة عَلَيْنا، كُلُّها تَنْدَرِج في سياق مفهوم واحد هو الحداثة. فالحداثة، بالنسبة لنا، بَدَتْ كمصطلح توضيحي، مصطلح إشعاعي، فيه تسمية لهذه الأشياء، ولهذا الفضاء المُتَبَاين، وهي، من زاوية أخرى، كانت بمثابة مفتاح، وبمثابة حَلّ، أي بمثابة نقطة مُتقَدِّمَة في حياتنا الثقافية، وفي حياتنا الفكرية..

ففي كل حركة اجتماعية، هناك المثال الطُّهْرِيّ النموذجي، وهنالك الممارسة التي تختلط فيها المصالح، بالانْتِفاعات، ويختلط فيها المعرفي بالأيديولوجي

بمعنى، أنَّ صَدْمَة الواقع، وهذه المُكْتَشَفات الجديدة، التي بَدَأَتْ تدخل إلى المجتمع المغربي، وبدأت تظهر في الشارع، في البيت، في الحياة اليومية، هي صدمة، أَجَّجَتْ هذا النوع من التفكير في الحداثة التي بدأتْ تغزو التقليد، أو بدأت تدخل إلى هذا المجتمع التقليدي، لكن الإطار النظري، أو المفاهيمي، أو الفلسفي الذي سيُحاوِل أن يقرأ هذه الأشياء ويتأمَّلَها، ما هي مصادره، هل تعود إلى ما أخذتُموه من مراحل التَّعلُّم الثانوي، في دراسة المنطق، ودراسة الميتافيزيقا، ودراسة الفلاسفة على يد أساتذة كان لهم دور كبير في دَفْعِكُم نحو التفكير الفلسفي، أم هذا يعود إلى الحاجة إلى الغرب، الذي كان حاضراً في دروسكم، وفي مرجعياتكم، خصوصاً أن الفلسفة كانت تُـدَرَّسُ في أغلبها باللغة الفرنسية

يمكن أن أقول، بأن المرء، في هذه الفترة، يكون شبه تائه، لديه ميولات، ولديه اختيارات، ولكنه ما يزال تائها، ونحن كُلَّما تقدمنا في الثقافة، ومن حسن حظنا أننا في شعبة الفلسفة، كان لدينا أساتذة تقليديون، ولكن في تلك الفترة، كان المغرب في حاجة إلى مشارقة، فاسْتَقْدَمُوا أساتذةً كبار من المشرق، وربما بعضهم كان على دراية عميقة بالفكر الأوروبي، وأذكر على رأسهم رَجُلاً لم يعد له ذِكْر، مع الأسف حتى في بلاده، وهو الدكتور نجيب بلدي، وهو مسيحي، ومُتَخَصِّص

في أفلاطون، وأفلوطين، يعرف الفلسفة الغربية كاملةً، بنصوصها الدقيقة، فكان هو أستاذنا الرئيسي، إلى جانب أساتذة آخرين، رغم ميولاته المسيحية، باعتباره كان راهباً في إحدى الكنائس في مصر، ولكن، كان يَبْذُلُ جُهداً كبيراً في تقديم الفلسفة، وكان يُبينُ عن معرفة عميقة بالفلسفة، وهنا، أفتح قوساً، لأذكر بأن الغريب، في الثقافة الغربية، هو أن الآباء، وكبار القساوسة المسيحيين، كَانُوا على دراية كبيرة بالفلسفة، وبتاريخ الفلسفة، ويُتْقنونَها أحسن من أساتذة الفلسفة أنفسهم. لماذا فتحتُ هذا القوس، لأُبَيِّن الفرق بين ثَقافَتَيْن، مثلا اليوم في بلجيكا، هناك جامعة لوفان الجديدة، وهي جامعة مسيحية، وفيها أقسام مُتَخَصِّصَة في الدراسات الفلسفية، وأنا شخصياً، تَتَلْمَذْتُ على يد كبار الأساقفة، من خلال كتاباتهم. فهنالك، كتابات تتميز بدقة كبيرة، وبمعرفة تفصيلية، فلذلك أقـول، إننا، كجيل، أُتيحَت لنا فرصة الانفتاح الواسع على الفكر الكوني الحديث، على يد أساتذة مشارقة، وأُضيف إلى ذلك، أنه كانت لنا فرصة فريدة، لوُجود شعبة الفلسفة باللُّغَتَيْن، العربية والفرنسية، ورغم أننا كنا ننتمي إلى شعبة الفلسفة بالعربية، كنا نَحْضُرُ دروُسَ الشعبة الفرنسية، التي كان فيها أساتذة متميِّزون، من بينهم أستاذ، مازال على قيد الحياة، وهو أكبر مختص أوروبي في فلسفة كانط، وكانت دروسه متميزة، وكان هناك أستاذ في مادة المنطق، وأستاذ في مادة تاريخ العلوم، على كل حال، فشوقُنا، وتطلُّعُنا، هو الذي دفعنا إلى اسْتِكْشاف هذه الآفاق، حاجَتُنا لمعرفية، قلقتنا المعرفي، ورغبتُنا في الاسْتِزادَة من المعرفة، وبروح انْفِتاحِية، هي

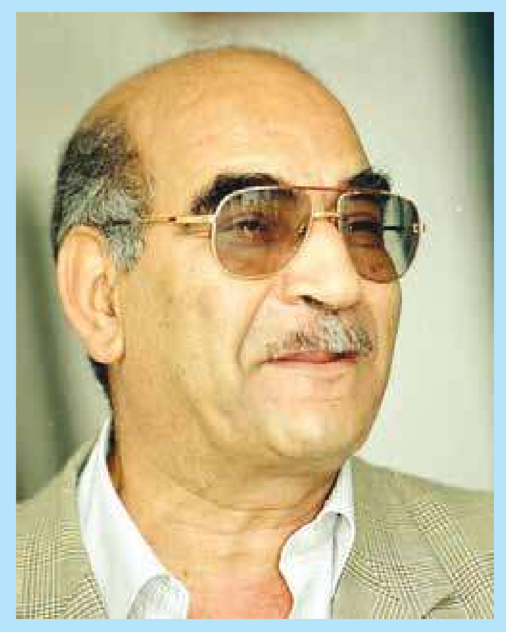


ما جعلنا ننخرط في هذا المسار. ويجب أن أذكـر هنا، للتأريخ وللتاريخ، أنَّ هذه المرحلة كانت استجابة لما أَسْمَيْتُه، العاصفة الثانية التي عاشها المغرب، وهي مرحلة الانفصال داخل حزب الاستقلال بين الحركة الوطنية التقليدية، والحركة الوطنية التقدمية، وكانت الحركة الوطنية التقدمية، بمثابة دفعة قوية، طبعتْ تاريخ المغرب الحديث كله، بيساره، وانْشِقاقَاته، وتعثُّراته، واصْطِدامه بالسلطة، وغير ذلك، مما بات مَعْرُوفاً. فهذه الدفعة التقدمية، كانت بمثابة دفعة قوية، ظهرت آثارها في الجامعات، وفي التعليم الثانوي، مما جعل الفلسفة تتَّخذ طابعاً سياسياً، وتنخرط في الصراع السياسي، إلى درجة أنها وجدت نفسها، في وقت من الأوقات، طرفاً في الصراع السياسي، ولذلك اتُّخِذَتْ قرارات سياسية ضِدَّها، لأنها كانت بمثابة دعامة لفكر اليسار الذي كان يُصارِع النظامَ آنذاك، يعني، أننا، في هذه اللحظة، بالذات، انتقلنا من الفكر التَّحْديثِيّ، التَّجْديدِيّ المحض، إلى أفق الصراع السياسي

ألم يكن للسِّياسيّ، هنا، تأثير على الفلسفي، ما سيؤدي بالتالي، إلى تعطيل الانخراط في ما هو فلسفي محض، وهنا أمامي نموذج، وهو محمد عابد الجابري، الذي كان منخرطاً في العمل السياسي الْـصرف، وكان مسؤولاً، وقيادياً في حزب «الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية»، لكنه في ما بعد، سيتخلَّى عن هذا السياسي، وسيتفرَّغ لمشروعه في «العقل العربي»، فهو انتبه إلى أن المشروع الفكري، يحتاج إلى تفرُّغ للفكر، ولمشكلاته، لا إلى الزَّجّ به في أتون السِّياسيّ،

الذي يأكل كل شيء، وهذا سيحدث حتَّى في مشروعك الذي انتبهتَ إلى ضرورة العمل عليه، خارج السياسة.

فعلاً، بعد مرور بضع سنوات على التجربة التقدمية، بمختلف تجلياتها، في البرلمان، وفي المجالس البلدية والقروية، والتي جعلت هذا الاتجاه اليساري، تقريباً، يستولي على المغرب، في فترة ما، لكن، فيما بعد، بدأت تظهر بعض العيوب والنواقص. ففي كل حركة اجتماعية، هناك المثال الطُّهْرِيّ النموذجي، وهنالك الممارسة التي تختلط فيها المصالح، بالانْتفاعات، ويختلط فيها المعرفي بالأيديولوجي. أنا أَعتقد أن توقيف الجابري لنشاطه السياسي، وتفرُّغه للفكر، هي علامة مُتَمَيِّزَة وبارزة في تاريخ المغرب الحديث، لأنَّ أجيالاً بكاملها، بدأت تكتشف أن هناك فرقاً بين السياسة اليومية، أو العمل السياسي، والعمل الفكري، خاصةً، وأنه في تلك الفترة، كانت قد نشأت الجامعات، وأصبح مطلوباً من الأستاذ أن لا يُلَقِّن عموميات، وأيديولوجيات، ودعويات حداثية، وأنه مُضْطَرّ لمتابعة تطوُّرات الفكر، في ميدانه، وبدأ نوع من التعارض، أوَّلاً، اكتشاف نقائص الممارسه، وعيوبها، مشاغلها، وتعطيلها للفكر، وثانياً، اكتشاف الوعي، خصوصاً حينما يتخلص من بعض الحيثيات، ويشعر أن للعلم وللمعرفية قدسيتهما، ومتطلباتهما، والتَّفَرُّغ إليهما، كُلِّيَّةً. في مرحلة ما كان يمكن أن يكون الأستاذ مناضلاً، وباحثاً، أو مفكراً، أو عالماً، أو شيئاً من هذا القبيل، ولكن مع ترسُّخ الجامعة،



محمد عابد الجابري

كمؤسسة، لها متطلَّبَاتُها المعرفية، لم يعد بإمكان المرء أن يُفاخِر فقط، بانتمائه الأيديولوجي، وبمزايداته الأيديولوجية، وبتطرُّفه الأيديولوجي، بل عليه أن يفاخر بمعرفته، وبمتابعته لتطوُّرات الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه، خاصة وأننا نعرف جميعاً، الإيقاع السريع الذي تتطوَّر به المعرفة الكونية، فبدأ نوع من الضغط المعرفي، والحاجة إلى المعرفة. هذا هو عمق ما يرمز إليه فصل الجابري بين السياسي والفكري، أو بين الممارسة والتنظير، وهو نفس الأمر الذي وقع فيه العروي، فالعروي هو أيضاً كان مُرشَّحاً في الانتخابات، وكان مُنْخَرِطاً في العمل السِّياسيّ، ولكن في النهاية، يكتشف المناضل، بأن الفعل َالبعيد المدى، ليس هو حضور الاجتماعات السياسية، والُصراخ،

أعتقد أن توقيف الجابري لنشاطه السياسي، وتفرُّغه للفكر، هي علامة مُتَمَيِّزَة وبارزة في تاريخ المغرب الحديث، لأنَّ أجيالاً بكاملها، بدأت تكتشف أن هناك فرقاً بين السياسة اليومية أو العمل السياسي، والعمل الفكري



وما يجري من احْتِدامَات في هذه الاجتماعات، ومتابعتها بشكل يومي، وغير ذلك من النشاط الحركي، بل إن الفعل المُؤَثِّر على المدى البعيد، هو الفعل الفكري، المُتَمَثِّل في تقديم دروس جيِّدَة، في تأليف دراسات وأبحاث تدوم، وهنا، أيضاً أقول، إنَّ قرار الفصل بين النِّضالي والمعرفي، أو بين الأيديولوجي والعلمي، هو خلاصة تجربة غنية، وهو استخلاص لدروس لواقع، خاصَّة أن المثقف أو الباحث، بدأ يكتشف بأن النضال ليس طُهْرِيَة خالصة، وليس غيريةً صافية بيضاء، وليس خدمةً للتاريخ، بل دائماً هناك، ربما، مكاسب شخصية، وتداخُل للذَّاتي بالموضوعي، وظهور أشكال من الاستفادة، أو الانتهازية، فهذا الفصل، إذن، هو حَدَثٌ أساسي، في تاريخ الفكر المغربي، وربما تتعرَّض له كل تجربة سياسية، أو كل حزب سياسي، في البداية يكون حَرَكياً، ولكن هذه التجربة، في النهاية، تُفْرِز نُخَباً باحِثَةً، أو مُفَكِّرة، أو تعطي الأولوية للمعرفي، وللثقافي، في مقابل السياسي، بمعناه الآنِّي، اللَّحْظِيّ، وبمعناه المُهَلْهَل الواسع.

ذكرتم مفهُومَيْ الحداثة والتَّحْديث. بعض الكتابات تخلط بين المفْهُومَيْن، والبعض يُمَيِّز بينهما، هل يمكن أن تُحَدِّدُوا المسافة المُمْكِنة بين هذين المفْهُومَيْن، أو ما يمكن أن يربط بينهما من علاقات

يظهر أن هناك التباس بين المفهُومَيْن، وهنا أقول بأنَّ الموجود الفعلي، هو التحديث، وهذا ما يمكن أن نلْمَسَه، تحديث الإدارة، تحديث الفلاحة، تحديث الفكر نفسه، ولكن الحداثة، هي شبه مثال، أو شبه أفق بعيد، من الناحية النَّظرِية، يمكن أن نسميه نموذج فكري مثالي، لا بمعنى المثالية الأخلاقية، بل الفكر النَّمُوذَجِيّ، يعكس الواقع، والواقع لا يعكسه. ليس كل ما في المثال موجود في الواقع، وليس كل ما يوجد في الواقع موجود في المثال. المثال، هو أن الحداثة، هي أفق فكري حضاري، بالمعنى الشامل، بعيد المدى، يتميَّز بتنظيم المجتمع، ورؤية للتاريخ من منظور عقلاني، أي إعطاء الأولوية للعقل، وللنظام، وللتَّساؤل، ولمراجعة الأفكار التقليدية، والمعارف التقليدية، سواء في مجال الطبيعة، أو في مجال الإنسانيات، فهي، كأنها شيء مُتَخَيَّل، يُمَثِّل نموذجاً يمكن أن نسْعَى إليه. لذلك اليوم، مع الأسف، هذا الخلط، أو الإبهام، وهو ليس مُفْتَعَلاً، بل كتداخُل حقيقي. اليوم، نحن أمام شيء آخر، شرع في الظهور في العقد الأخير،

> **في مرحلة ما كان يمكن أن يكون الأستاذ مناضلاً، وباحثاً، أو مفكراً، أو عالماً، أو شيئاً من هذا القبيل، ولكن مع ترسُّخ الجامعة، كمؤسسة، لها متطلَّبَاتُها المعرفية، لم يعد بإمكان المرء أن يُفاخِر فقط، بانتمائه الأيديولوجي، وبمزايداته الأيديولوجية، وبتطرُّفه الأيديولوجي، بل عليه أن يفاخر بمعرفته، وبمتابعته لتطوُّرات الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه**

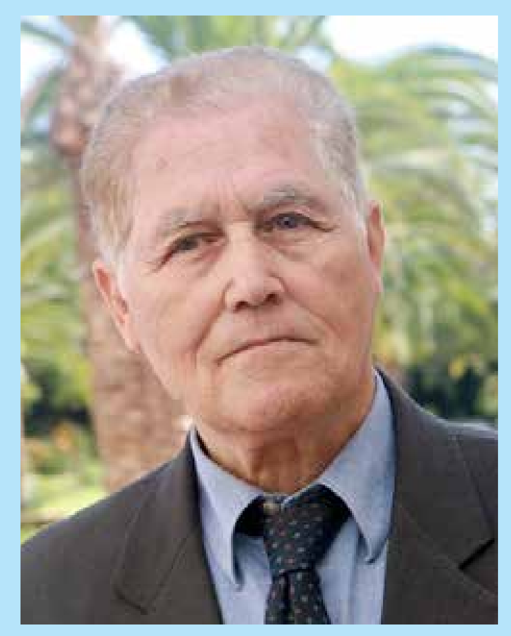
وهو بَدَلَ الحديث عن حداثة، يَتِمُّ الحديث عن حداثات، وهذا، أُرْجِعُه إلى أشكال وصيغ تَحايُل التقليد على الحداثة، تَـراهُـم، مثلاً، يقولون، الغرب انتقل من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، فلماذا أنتم باقُون في الحداثة، مُتَشَبِّثُون بها، كَخِرْقَة باليَة، سَلَخَها صاحِبُها وتنازل عنها. فهذا، داخِلٌ في الصراع بين التقليد والتحديث، فالتحديث يتحايل، لأيجاد نقائص، أو لِأَلْصَاق نواقص بالحداثة. كذلك، من جملة الأمور التي انْتَشَرَتْ مُؤَخَّراً، وقد عقدت «أكاديمية المملكة»، مؤتمراً عالمياً حول «من الحداثة إلى الحداثات»، وقد ساهَمْتُ في هذا المؤتمر بمقال تحت عنوان «من الحداثات إلى الحداثة»، لأنَّ القول بوجود حداثات، هو قول ساهَمَتْ فيه العديد من التَّحَوُّلات، مثلاً ظهور دول الخليج بتقدُّمها التقني، وربما بعض دول الشرق الأقصى وغير ذلك. فبدا وكأنَّ وجود مُستوًى من الحداثة التقنية، كافٍ للقول بأننا أمام حداثة. المسألة فيها مخاض دقيقٍ، فأنا أقُول، هناك حداثة واحدة، لأنَّ هناك كائن بشري واحـد، على الرغم من كل ادِّعَاءات الفُرُوق، ومحاولة تحويل الفُرُوق الثقافية والاجتماعية، إلى فُرُوق بيولوجية، فهناك حضارة واحـدة، وهناك عقل واحـد، وإنسان واحد، وهناك، فقط للتَّدْليل، طريقة واحدة في الفيزياء، فَبِنْيَة الدَّرَّة، هي واحدة، سواء تحدَّثْتَ عنها بالصِّينية، أو اليابانية، أو بالعربية، أو غيرها. فالتَّشَبُّث بالحداثة، هو تَشَبُّث بنموذج، أو بمثال نموذجيّ عقلاني، يؤمن بوحدة النَّوْع البشري، أو يَنْطَلِق من مُسَلَّمَة وَحْدَة النوع البشري، واتِّجاه العقل البشري، نحو اكتشاف مُكَوِّنات الطبيعة، ومكونات الإنسان، دون تمييز عِرْقِيّ. اليوم، هناك محاولة لتحويل هذه التَّرَاتُبات الشَّاقُولِيَة، إلى مُجرَّد تراتُبات عَرْضِيَة، وكَأَنَّنا مُتَماثِلُون لا فرق بين بلدٍ وآخر. أعْتَقِد أنَّ هذا فيه نوع من التَّمْييع



والابْـتِـذَال لمــفـهـوم الحداثة. هذه الْـتِـبَـاسـات مُـتَـعَـلِّـقَـة بـالـحـداثـة، فـهـنـاك من يـتـكـلـم عن الـحـداثـة والـتـحـديـث، وهـنـاك من يـتـكـلـم عن ما بعد الحداثة فقط، وغيرها من التَّسْمِيات. هذه كلها الْتِباسات، لأنَّ هذا مفهوم شمولي، وفلسفي، ولكن الصِّراع والنقاش، تنخرط فيه كل الهيئات، وكل الاعتبارات الأيديولوجية، وأحياناً حتَّى بعض التمويلات، مثلاً تمويلات دول الخليج لبعض المشاريع، ما يجعلها تعتقد أنها قطعتْ أشواطاً في طريق الحداثة، في حين أن المفهوم الشامل للحداثة، هو شكلي وظاهري، أو ما يُمْكِن اعتبارُه حداثة مُفْتَعَلَة، أمام العُمق الفكري للحداثة.

في هذا السياق أعود معك إلى الحداثة الفكرية في المغرب، فالعروي، مثلاً، كان من المُنْشَغِلين بالحداثة، وممن اعتبر بأنَّ ذهابَنا إلى الحداثة، هو الحل لكثير من المـآزق التي نعيشها، في مجتمعاتنا، في فكرنا، في ثقافتنا. هل، في لحظة ما تقاطعْتَ مع عبد الله العروي، أم أنك حاوَلْتَ أن تُؤسِّس لأفق آخر مُغَايِر انطلاقاً من دراستك وبحثك في التحديث، الذي وقع في المغرب، خصوصاً في القرن التاسع عشر.

أغْتَنِم هذه الفرصة، لأقول، في ما يخُصُّ الفلسفة والفلاسفة، بمن فيهم العروي الـذي يرفض الانتماء إلى الفلسفة، وإن كان أخيراً لاَنَ عُودُهُ، في مُؤَلَّفِه الأخير، لأنَّ الفلسفة هي التي اسْتَقْبَلَتْه،


عبد الله العروي

والفلاسِفَة هم الذين اهْتَمُوا به وناقشوا أفكاره، فحصل نوع من التَّبَنِّي. لا تَنْسَ، أنَّ الشُّغْل الشَّاغل للفلاسفة المغاربة جميعاً، هو مسألة الحداثة، هنا، أغْتَنِمُ هذه الفُرْصَة، أمام الأستاذ صلاح، لأقول بأنَّ الثقافة المغربية الحديثة بِمُجْمَلِها، أي الثقافة المغربية المُرْتَبِطَة بالجامعة، كلها ثقافة تحديثية، فاللغوي، أو اللِّسانيّ يُمارس نوعاً من التحديث في مجاله، في مقاومة التصوُّرات الميتافيزيقية، أو الغيبية للغة، وأنها لغة أهل الجنة، وأنها مُنَزَّلَة، أو مُطَهَّرَة ومُقَدَّسَة، ولكن هو يشتغل في أفق آخر، أي باعتبار اللغة منتوجاً بشرياً يتطوّر، وله بِنْيَاته الخاصَّة به، كذلك في الأدب، وفي تاريخ الأدب، وفي التاريخ بصفة عامة، باستثناء بعض التَّخَصُّصات الثقافية التي، ربما، تدافع عن التقليد. إذن، الجامعة المغربية، سواء في العلوم الطبيعية، أو في الرياضية، أو في العلوم الاجتماعية والإنسانية، تلعب، موضوعياً، دور التَّحْديث، لأنها تُدرِّس المعرفة الحديثة. في الفيزياء، أو في الكيمياء، ماذا ستقول. يجب أن تخضع أولاً لمنطق العلم، فشعب الفيزيا تُدَرِّس التصوُّر الحديث للطبيعة، كذلك في الكيمياء، وفي القانون، ففي القانون، هناك بحث، دائماً، عن المصادر الدنيوية للشَّرْعِيَة، ومراجعة المصادر التقليدانية للمشروعية. الجامعة المغربية، كاملة، بكل اختصاصاتها، وحتَّى الشِّعر، هي معارك تحديثية، كُلٌّ في أفقه. الفلسفة، بحكم تخَصُّصِها، تتحدَّث عن المفهوم، والنظرية، بصفة عامة، أمَّا التحديث، فيُمارسُه ويُدَرِّسُه المؤرِّخ، ورجل اللسانيات، والناقد الأدبي، ورجل القانون، فهذه هي الدينامية التي تخضع لها الحداثة. أعود لأقف عند الفلسفة والفلاسفة، المشتغلون في الفلسفة، بنسبة عالية، هَمُّهُم الرئيسي، هو الفلسفة والتحديث، في الظاهر، يبدو وكأنَّ هذا نوع من التَّرَف الفكري، الفلسفي، وكأنهم يبحثون في السماء السابعة، ولكن عندما تبحث، تجد أن هُموم الفلسفة هي هموم واقعية، هموم العروي، هي هموم واقعية، لأنه مُؤَرِّخ، وشهد تطوُّر الدولة المغربية الحديثة، وتَعثُّراتها، فالاهتمام بالحداثة، ليس تجريداً في الخيال، بل هو تفكير في الواقع من زاوية أخرى، أي من زاوية المفهوم. وهذا يعني، أن المغرب منخرط في التحديث، وفي صيرورة التحديث، شاء أم أبَى.

عبد الله العروي، يدخل في هذا السِّياق، رغم أنه أتى من حقل آخر هو التاريخ، كيف اسْتَثْمَر علاقَتَه بالحداثة، داخِلاً إليها من التاريخ، في الوقت الذي أتَيْتَ فيه أنت من الفلسفة، أين حَدَثَ هذا التّقاطُع، أو التّلاقي، في ما يتعلَّق بعلاقتكما، معاً، بموضوعة الحداثة

بالفعل، هناك اشْـتراك، أو نوع من الاشتباك. الأستاذ العروي آتٍ من التاريخ، وهو كان دَرَسَ في فرنسا، ولكن هو كشخص، كان مُهَيَّأً لتفكير أوسع، خارج التاريخ، فهو منذ البداية، رغم أنه

مُؤَرِّخ، ليس من المُؤَرِّخين الوَثَائقيِّين المسْجُونين في الوثائق والأدِلَّة، ولذلك هو كان يَنْفُر من التاريخ، بالمعنى الذي يعكسه المُؤَرِّخُون الذين يرتبطون بالوثائق، رغم انتمائه لحقل التاريخ. فبالنسبة للعروي، الارتباط بالوثائق، هو نوع من العمى الفكري، هو على عكس ذلك، طَعَّم فِكْرَهُ حول العربية، والتاريخ العربي والإسلامي، بمعطيات العلوم الإنسانية، فالجانب الشخصي، في كل شخص لا تَجِد له تفسيراً بالبيئة وبالمُعْطَيات الخارجية، هناك خصوصية لكل مُشْتَغِل بالفكر، فالعروي، منذ طفولته، وهو يتساءل، ويقرأ، وقرأ نيتشه، وقرأ كبار المُؤَرِّخين، ولديه هَمّ شخصي، لذلك، اهْتَمَّ في مرحلة من المراحل بالحركة الوطنية المغربية، وأطروحتُه مُتَمَيِّزَةً في هذا الموضوع، وهو أعلم الناس، أو من بين الجامعيِّين الذين يعرفون جيِّداً تاريخ المغرب، ولديه تصوُّر خاص عن تاريخ المغرب. كانت الفكرة الأساسية التي اسْتَخْلَصَها، هي، ما هو سياق تطوُّر هذا المغرب الحديث، وتطوُّر الحركة الوطنية المغربية. إنه رآها في مهادها التاريخي، أي في سيرورتها التاريخية، رأى أن هنالك انتقالاً كونياً، يندرج في سياقه المغرب ومصر، والعالم العربي، شاؤوا أم أبَوْا. بعد ذلك، بدأ العروي يتعمَّق في الفكر الحديث، عن الحرية والدولة، والتاريخ، إلى غير ذلك. طبعاً العروي توسَّع في تناوله الثقافي، وفي منهجه، ولامَسَ الفلسفة، ولكنه، من جهة، كان يُعادي الفلسفة من منطلق أنَّ الفلسفة هي أحكام مُطْلَقَة، لا تتعلَّق بتجارب مُحدَّدَة، وليست لها تدقيقات تاريخية، في حين أن العروي كمُؤَرِّخ، وليس فقط، كمُؤَرِّخ، بل كتاريخانيّ، أي مذهبُه التاريخانية، بمعنى أن أي شيء، عنده، نسبي، لأن التاريخانية، تعني النِّسْبَوِيَة المُطْلَقَة، وهذا حُكْم، مُناقض تماماً للأحْكَام المُطْلَقَة للفلاسفة، هو تاريخاني، بمعنى

في العقد الأخير، بَدَلَ الحديث عن حداثة، يَتِمُّ الحديث عن حداثات، وهذا، أُرْجِعُه إلى أشكال وصيغ تَحايُل التقليد على الحداثة

أنه لا يحكم على أية ظاهرة، أو أية فكرة، أو أي مُعْطًى، إلا من خلال ربْطِه بسياقه التاريخي، وبشروطه التاريخية، وبشروط إنتاجه، ولا يمكن الحُكْم عليه، إلا من خلال هذه الشُّرُوط. فهنا يبدو كأنَّ التاريخانية، رغم أنها هي في العمق اتِّجاه فلسفي، أو له علاقة بالفلسفة، ولكنه مع ذلك، فهو، إلى حَدٍّ ماو نجده منفصلا عن الفلاسفة، ولا ينبغي أن ننسى أن الفلاسفة أَمَدُّوه بكثير من التحليلات والتفسيرات، ولذلك نجد العروي، في لحظة من اللحظات، بدل أن يَنْسُبَ نفسَه للفلسفة، يَنْسُب نفسَه، إلى الفلسفة، فهو ينسب نفسَه لما يُسَمِّيه باجْتماعِيات الثَّقافة، وهي التاريخانية. المُحَدِّدات الاجتماعية، لأحداث التاريخ، سواء الأفكار، أو غير ذلك. فهذا هو الهَمّ الأساسي للعروي، كل فكرة، كل قيمة، عنده، وكُل ما يتعلَّق بالفكر، له جِذْر واقعي، وله سياق زمني، مُحدَّد، فهو ليس مُجرَّداً، ولذلك، فهو ليس لديه مُطْلقات فكرية، والعروي، هنا، كان قاسياً، بعض الشيء، تُجاه الفلسفة، حيث أنه كان يحمل ذلك الفكر الذي كان شاع عند المُشْتَغلين الفرنسيين بالتراث، والذين درَسَ عليهم، هو أنَّ هذا أمر يتعلَّق بسوسيولوجيا الثقافة، وليس فلسفةً، كأنَّ الفلسفة، هي أفكار مُنْعَزِلَة عن سياقها التاريخي، وأحكامُها مُطْلَقَة. كانت عندَه شَراسَة تُجاه الفلسفة، لكنه نَسيَ أنَّ نتاجه الفكري تلقَّفَه الفلاسفة، واحْتَضَنَه الفَلاسفة، كما احْتَضَنَه

النقد الأدبي، في جانبه السَّرْدِيّ الروائي، فانتهى به الأمر إلى الارتماء، بشكل ما في أحضان الفلسفة. ففي كتابه «تاريخ وفلسفة»، في فقرة من فقراته، لطَّفَ كثيراً من أحكامه الحادَّة تُجاه الفلسفة، ومع مُراعاة الكبرياء، يمكن أن نقول، انـدرجَ في سياق الفلسفة، خاصة وأن علاقتَه بالتأريخ وبالمُؤَرِّخين، هي علاقة مُنْقَطعَة تماماً، فَهُم لم يُناقشوا كُتُبَه، وهو بدأ يُكِنُّ نوعاً من الاحتقار إلى هذا النوع من التاريخ التَّوْثِيقِيّ المحْض، ويعتبره فِكْراً ضَحْلاً، في الوَقْت الذي ذهب فيه هو نحو بُعْد فكري كونيّ عالميّ. يمكن، كشهادة أخيرة أن أقول، إنَّ العروي، ظاهرة فريدة في تاريخ الفكر المغربي، وفي تاريخ الفكر العربي، وقد سُرِرْتُ أخيراً، في نَدْوَة حول مُرُور خمسين عاماً على صُدُور كتاب «الأيديولوجيا العربية المُعاصِرَة»، اقْتَرَح الأستاذ عبد الإله بلقزيز، أن نُسَمِّيَ العروي، عميد الفكر العربي، لأن القضايا الفكرية التي اشْتَغَل عليها العروي، مُتمَيِّزَة، فريدة، بل أقول، إنَّ العروي وأركون، ظاهرتان فريدتان في الفكر المغاربي والعربي، من حيث رادِيكَالِيَتُهُما، وقدرتُهما، وهنا أُرَكِّز على العروي بصورة خاصة، على تشخيص مُكَوِّنات العقل العربي، أو العقل الإسلامي، ونقده، ونقد أُسُسه، ومُسَلَّماته، ومنهجياته، ومُصطلحاته، وهذا النوع من التشخيص لم يَبْلُغْه لا المصريون، ولا غيرهم،

هناك حداثة واحدة، لأنَّ هناك كائن بشري واحد، على الرغم من كل ادِّعَاءات الفُرُوق، ومحاولة تحويل الفُرُوق الثقافية والاجتماعية، إلى فُرُوق بيولوجية

فهو في شموليته وراديكاليته، لا مثال له في فكرنا العربي المعاصر. والسؤال الذين يُطْرَح هنا، في هذا السياق، هو، كيف يمكن للثقافة المغربية، بتقليديتها، وتقليدانياتها، وسيطرة الفقهاء والتصوُّرات الدينية التقليدية، أن تُنْتِج فكراً، بهذا المستوى العقلاني والراديكالي، الذي يبدو وكأنَّه تَفْصلُه قرون، عن الواقع؟ إنَّ هذا العمل، وهذا الجُهْد، وهذه الرِّيادة، هي فردية، لا دَوْر فيها للمجتمع، اللهم إلا إذا كان هناك حافز ما، من الدرجة الثالثة، أو نوع من الارتباط غير ظاهر. فهناك ما يمكن أن نُسَمِّيه بالنُّبُوغ الفردي، أو ما كَان أسْماهُ عبد الله كنون بالنُّبُوغ المغربي.

في إطار التَّحْديث، في العالم العربي حَدَثَتْ عدة تغييرات وإصلاحات، في مجالات استيراد التكنولوجيا، وتحديث المرافق العامة، ووسائل النقل، ووسائل الاتصال، وبناء المدن، غير أنَّ المجال الثقافي والعقلي، وحتى المجال السياسي، في كثير من هذه البلدان، بَقِيَ مُحافِظاً، تُهَيْمِن عليه القيم التقليدية، أو التقليدانية، ما يجعل من هذه الإصلاحات عَرْجاء، ناقصة، غير مبنية على أساس فكري وعقلاني، بمعنى أن هذه الإصلاحات لم تُرافِقْها ثورة ثقافية، تعمل على تغيير البنيات الذِّهْنِيَة، وآليات التفكير التقليدية، أو التقليدانية التي، ظلَّتْ مُسَيْطِرة على العقل العربي. كيف تنظرون إلى هذه المُفَارَقات

من بين الأشياء التي سبَقَ أن قُلْتُها، هو التركيز على إبراز مستويات الحداثة والتحديث، يعني مُساهمة، لنَقُل منهجية أو بيداغوجية في تقريب مفهوم الحَداثة، الحداثة التقنية، كعتبة أولى، أو ما يُسَمِّيه الصديق محمد الشيخ، الأواني، في التَّمْيِيز بين الأواني والمعاني، في ما يخصُّ الحَداثة التقنية، بمختلف مستوياتها، وهي اليوم بلغت مستويات متقدمة، والحداثة التقنية الاقتصادية،

للتقليدي آليتُه، وله مناعَتُه الداخلية، وتَحَصّناتُه، ووسائل الدِّفاع عن الذات

أي استخدام المُسْتَحْدَثَات التقنية في الإنتاج الاقتصادي والتجاري، هـذا المستوى الثاني، المستوى الثالث، هو الحداثة الاجتماعية، بمعى، انعكاس هذه التحوُّلات على التنظيم الاجتماعي، أي بناء وتنظيم المدن، تنظيم الأسرة، تنظيم السلطة، والإدارة، المستوى السياسي القانوني، بمعنى تدبير الحكم، فالحداثة، بكل هذه المعاني، تقع في قمة هرمها الحداثة الفكرية، وهي أعْتَى أنواع الحداثة، والتي يتعذَّرُ بلوغها، اللهم بالنسبة للمُجتمعات التي كانت رائدة في الحداثة. هذا التمييز، يُسْعِفُنا في القبول بتدرُّج الحداثة، الحداثة كعملية شمولية، يمكن أن تَحدُث، مثلاً الثورة الفرنسية، هي نوع من التَّحْديث السياسي والفكري، والتقني، وهي نموذج لكُلّ التحوُّلات، فهي دفَعَت إلى تغيُّر الإنتاج الفكري، وإلى تطوُّر التنظيم العائلي، والتطوُّر الحضاري والعُمْراني، وأيضاً التَّحوُّل السياسي، وخَطَتْ خطوة، في إطَار نقل المشروعية، من السماء إلى الأرض، وظلت نموذجاً إلى الآن تتكرَّر، وتتصادى مع جميع الأحداث التي تقع في العالم. ولكن، في مجتمعات يَحْكُمُها التقليد، أو كما يُسَمِّيها البعض، مُجْتمعات تَسْكُن في الماضي، تَسْكُنْ، بمعنى السَّكَن، وبمعنى السُّكون، والثبات، والرُّسُوخ، والبقاء، والاسْتِنْشاء بهذا السُّكون، أي بنوع من النَّشْوَة بالبقاء في هذا الماضي. ورغم هجمات التقليد، ودَفَعات التقليد، فالحداثة ارْتَبَطَتْ بالمَدافِع، أو كما جاء في كتاب «الاسْتُقْصا» في الجزء التاسع، كما أخبرني أحدُهُم بذلك، رغم أنني بَحَثْتُ في «الاستقصا» ولم أجد ذلك إلى الآن، إن المغرب انْتَهَى بالكُوَرِ والكَرْنَادْ، أي أنَّ المغرب، اسْتَفَاق، بعد هزيمة إيسْلي، على الكُوَر والكَرْناد. ما يعني أنَّ الحداثة والتَّحْديث، تَدُقُّ الباب بالكُوَرِ والكَرْناد، الشيء الذي حدث مع غَزْو نابليون لمصر، فهو كان بهذا المعنى، أيضاً. فالتحديث، كبنيان قويّ، له رُسُوخ، فهذه المجتمعات الآسِنَة، والمجتمعات الراسخة في التقليد، من الصَّعْب خلخَلَتُها وزَعْزَعَتُها، لأنَّ للتقليد، آلياته، ومُقَاوَماته، ورُسُوخه، كما أنَّ للحداثة آلياتها، وعُنْفها، وتَحايُلاتِها، والْتِواءَاتِها، ومُراوَغَاتِها

هل يمكن، إذن، أن نعتبر أنَّ هناك نوعاً من الانفصال الكُلِّيّ، بين ما يجري في الواقع والمُجْتَمَع، من رُسُوخ، وبقاء في السياق التقليدي، وبين ما يحدث، وما يجري في الفكر والثقافة المَغْرِبِيَيْن، باعتبارهما أحْدَثَا نوعاً من الذَّهاب إلى الأمام، بخطوات فيها جسارة، وفيها جُرأة، وفيها مُغايَرَة، بدليل أنَّك، قبل قليل، أشَرْتَ إلى نموذج عبدالله العروي، مثلاً، هل يعني هذا، أن الثقافة لم تستطع أن تجُرّ المجتمع خلْفَها، أو أنَّ المُجْتَمَع يَتَمَنَّع على الثقافة، ويُقاوِمُها، أو أنَّ المثقف لَمْ يفرض حضوره داخل المُجْتَمَع، أو في الجامعة، أو المدرسة والإعلام، أو في وسائل التواصل، لِيَصِل إلى هذا المُجْتَمَع، ويعمل على تغييره، أو التأثير فيه، وتوجيهه

للتَّقْليديّ آلِيَتُه، وله مناعته الداخلية، وتَحْصنَاتُه، ووسائل الدِّفاع عن الـذَّات. التقليد لا يُسْلِم نفسَه بسهولة، ورغم مظاهر القُوَّة التي تُضْمِرُها الحداثة بآلِياتها، وأغراءاتها، التقليد، يُسَوِّر نفسَه، ويُسَيِّجُها، ويُحِيطُها بِأسْوار منيعة، وهذا لا يعني

الجامعة المغربية، سواء في العلوم الطبيعية، أو في الرياضية، أو في العلوم الاجتماعية والإنسانية، تلعب، موضوعياً، دور التَّحْدِيث، لأنها تُدَرِّس المعرفة الحديثة.

اسْتِحالة اختراقه. فمغرب بداية دخول الاستعمار، ليس هو مغرب لحظة الاستقلال، وليس هو مغرب اليوم. الحداثة دخلت في عهد الاستعمار، والاستعمار، كما يقول السوسيولوجيون، كان هو الأداة التي فرضت بها الحداثة نفسَها عَلَناً، الاستعمار، إذا أردنا أن نَتَجرَّد من العواطف، ومن النزعة الوطنية المُتَطَرِّفَة، كان هو الأداة التي انتشرتْ عبرها الحداثة، بسبب قوة هذه المجتمعات، وامتلاكها للقوة، واعتبار أنها يجب أن تنقل هذه الحضارة إلى المجتمعات الأخرى، طبعاً، مع إغفال رغبتها في السيطرة، ورغبتها في الاستغلال، فالرؤية الشمولية، تفترض ذلك.

في لحظة الاستعمار، كُنَّا حوالي أربعة إلى ستة ملايين، في لحظة الاستقلال، في 1961، كُنَّا حوالي تسع ملايين، أو ما يقرب منها، اليوم، نحن على مشارف الأربعين مليونا، هذه تطورات ديمغرافية، مع ما صاحَبَها من تحوُّلات مورفولوجية في المدن وانتقال الساكنة نحو المدن، وإغراءات التَّحَضُّر،

الاهتمام بالحداثة، ليس تجريداً في الخيال، بل هو تفكير في الواقع من زاوية أخرى، أي من زاوية المفهوم. وهذا يعني، أن المغرب منخرط في التحديث، وفي صيرورة التحديث، شاء أم أبَى.

فهذه كلها، هي تحوُّلات، أما التَّحوُّلات الفكرية، مثلاً، في أوائل الاستعمار، كان معظم الفقهاء، والمُؤْتَمَنُون، أو النَّاطِقُون باسم الفكر المحلي أو التقليدي، رفضوا الكثير من المعطيات التقنية، وحرَّمُوها، بفتاوَى، وآراء، لكن مع مرور الوقت، بدأت هذه المناعة تتلاشَى، والمُقاوَمات تراجعت، فالزَّى العصري، مثلاً، وطريقة الحلاقة شَرَعَتْ في الظهور في بعض الأغاني، كما نجد في أغنية للحاجَّة الحمداوية، تتحدث فيها عن لَفْرِيزِي، أي شكل الحلاقة الجديدة التي دخلت إلى المجتمع، وأغنية المِنجِيب، لمحمد الإدريسي، وغيرها. هناك، إذن، تطوُّر، لكنه بطيء. فإيقاع التطوُّر الاجتماعي، والفكري، أبْطَأ من التطوُّر التقني. أذكُر أنه في أوائل الاستقلال، وفي إطار الأفكار التي كانت رائِجَة في عهد «الاتحاد الوطني للقوات الشعبية»، كان يُقال، بِمُجرَّد أن تُدْخِل جَرَّاراً إلى منطقة ما، ستتحوَّل، ليس فقط، فِلاحَتُها، بل أيضاً، أفكار الناس فيها، وكُنَّا، آنذاك، داخلين في هذا التَّصوُّر، أي أنّ إدخال التقنية، هو مباشرة تحويل ثقافي، وتغيير في ذهنيات الناس. لكن، تَبَيَّن فيما بعد، أنَّ للثقافة مُقاوَمَاتها، وتَحَايُلاتها، ودِفاعَاتها الذَّاتِيَة، وبالتالي، فصيرورتها بطيئة، يمكن قول هذا عن الأفكار الثقافية بصفة عامة، وعن القِيَم الأخلاقية. أذكُرُ أيضاً، في نفس السياق، أنه وفي أوائل الاستقلال، النِّساء اسْتُخْدِمْن لِمُقاومة التقليد، ففي سنة من السنوات كان هناك جفاف، ونُسِبَ الجفاف

إلى الجلباب حين شَرَعت النِّساء في لباسه دون غطاء الرأس، أو ما يُسَمّى عندنا بـ «القُبّ»، في الشِّعار المعروف «الجَلاّبَة بْلا قُبْ ما خَلاّت الشْتا تْصُب».هذا شكل من أشكال المقاومة الثقافية، ولكن فيما بعد، أصبحت الجلابة تفرض نفسَها، بالصُّورة التي انْتَشَرتْ بها. إذن، من «الحَايْك» إلى «الجَّلاَّبَة»، إلى «الجلاَّبَة بلا قُبّ»، إلى «المِيني ـ جِيبْ»، وكأنَّ قلاع وأسوار المُقاومة الثقافية، تتهدم تدريجياً، مما سَيُشَكِّل ردود فعل، إما من قِبَل الثقافة التقليدية، أو الإسلام السياسي، أو شيء من هذا القبيل، ولكن، الإيقاع العام، هو التطوُّر البطيء. نذكر مثلاً، المسألة السياسية، لِنُلاحِظ، تطوُّر المسألة السياسية، منذ دخُول الاستعمار، إلى لحظة الاستقلال، إلى اليوم، كم من الأشياء زالتْ واخْتَفَتْ، وكم من التقاليد تبَخَّرَتْ، ولم يَعُد لها وجود، وتَمَّ تطعيم، أو إنشاء الحقل السياسي بِمُكَوِّنَيْن، مُكَوِّن تقليدي، كمُكوِّن رمزي، بمثابة الطُّرْبُوش والجِلْباب، ولكن البنية، هي بنية حداثية، مجالس بلدية، برلمان، انتخابات، إذن، فهذه كانت خطوات كبيرة نحو الحداثة والتحديث، وهنا أقف لأقول، إن دَفْعَة الحركة الوطنية، كانت دَفْعَة مُؤَسَّسِيَة، وفكرية، على الرغم من الصِّراعات والاقْتِتَالات التي نتجَتْ عنها طيلة ما يُقارِب نصف قرن، والتي كانت في شكل صراع بين التحديث والتقليد، ولكن، هذه النُّخَب، النُّخَب السياسية، والنُّخَب الثقافية، لا تجني النتائج بسرعة، بل تجنيها على المدى الطويل، بل أقول هذا زرع ينمو بصورة بطيئة، لكن، في المُحَصِّلَة العامة، هناك تحديث، وهناك تطوُّر، مهما كانت أشْكال المُقَاوَمات والمُواجَهات. فما يوجد اليوم من حُريَّات وحقوق، هو تعبير صارخ، وواضح عن هذا التطوُّر، رغم درجة ووتِيرَة بُطْئِه.

كانت عندَه شَراسَة تُجاه الفلسفة، لكنه نَسِيَ أنَّ نتاجه الفكري تلقَّفَه الفلاسفة، واحْتَضَنَه الفلاسفة، كما احْتَضَنَه النقد الأدبي، في جانبه السَّرْدِيّ الروائي

بعض المُفَكِّرين ينْتَقِدُون الحداثة، والمبادىء الأساسية التي قامت عليها في الغرب، في ما سُمِّيَ بما بعْد الحداثة، التي انْتَقَدَتْ العقلانية المُتَطَرِّفَة، وبعض نتائج الحداثة، وشَكَّكَتْ في يقِينِيَّات، وثُنائيات بعض العلوم والمعارف، على اعتبار أنَّ هذه الحداثة في الغرب، لم تُحَقِّق السَّعادة المأمولة للإنسان، بل تسَبَّبَتْ له في قلق وُجودي، ورُوحي، وذاتي، كيف كنتُم تقرؤون هذا النوع من النقد

هذا نقاش، وقد كان للمُفَكِّرِين المغاربة دَوْرٌ فيه، مثلا العروي يَعِيب على بعض المُثقَّفِين المغاربة، الْتِقاطَهُم القوي لمفهوم ما بعد الحداثة، مع أن هذا المفهوم، لا يتلاءمُ مع وضعيتنا نحن، التي هي وضعية حداثة وتحديث، ونحن علينا أن نرتبط بقيم الحداثة، التي هي العقلانية الصَّارِمَة، والنزعة الإدارية، والقانون، يعني، كل المُكَوِّنات الكلاسيكية العقلانية المثالية للحداثة، أو النموذج العقلاني للحداثة. يقول، رغم أن ما بعد الحداثة تتضمَّن تصوُّراً فوضَوياً للمجتمع، ما سُميَّ بما بعد الحداثة في الغرب، يفترض أن المُجْتَمَع، هو مجموعة قوى متصارعة، وفيها فوضوية، انْفِلاتات، ثم إنَّ تصوُّر ما بعد الحداثة للمجتمع



وللتاريخ، يختلف جــذريــاً عن تصور الحداثة لـلـمـجـتـمـع كَـعَـقْـلَـنَـة، وكـتـنـظـيـم، وكإدارة، وإرادة. يقول إنَّ المثقف الذي يتبنَّى هذه المقولة، إنما هو يتبنَّى مقولة غير تاريخية، غير مُلاءِمَة لمُعطيات التاريخ. ثقافة العروي الفلسفية تنتمي إلى فترة مُعَيَّنَة، ولذلك، فأنا أريد، في هذا المعنى أن أشير إلى شَيْئَيْن، إن هذا الذهاب إلى ما بعد الحداثة، هو من آليات المُقاومة التي تُفْرَز من قِبَل التقليد، لذلك تجد التقليدي يُخاطِب الحداثي، بالقول، إذا كان الغرب تَخَلَّى عن الحداثة، وخلع جِلْبابَها، فلماذا أنتم ما زلتُم تلبسون هذا الجلباب، الذي هو خِرْقَة بالية!؟ فيتِمّ، هنا، توظيف مفهوم ما بعد الحداثة، لنقد الحداثة، وبالتالي، تبنِّي ما بعد الحداثة. أنا أقول، هناك نوع من الالتباس في مفهوم ما بعد الحداثة، لذلك البعض بدأ يستخدم مفهوم Hyper _ Modernité وخاصة لأن كلمة Post في صيغتها العربية تعني ما بعد، أي أنها مرحلة تالية، في حين أنَّ ما بعد الحداثة في الغرب، ليست مرحلة، لأنَّ الحداثة واقِعَة صارمة، لا ترْتَدُّ على نفسها، ولا تنتقد ذاتها، ولا تعود إلى ما قبلها، فهي تعود إلى ذاتها، تراجع نفسَها، وتُراجع عقلانيتها الصَّارِمَة، وتُراجع مفاهيمها، وتصبح أكثر لُيُونَةً، إلى درجة أنهم اليوم، يتحدَّثون عن الحداثة السَّائلة، والحداثة الرَّخْوَة، بل البعض يعتبر الحداثة، تُمارِس فعلها العَدَميّ، لأنها ترْتَدُّ على ذاتها بصفة دائمة ومُسْتَمِرَّة، ولكنها، رغم كل هذا، فهي لا ترجع إلى ما قبلها، فهذه هي المُغالطة الموجودة، فما بعد الحداثة، إذا نظرنا إليها من منظور مراجعة الحداثة لذاتها، فهي حداثة مُعَمَّقَة، وهي لحظة ثانية من لحظات الحداثة، فيها تتخلَّى الحداثة عن أساطيرها، مثل أسطورة التقدم، وتراجع هذه الأساطير، بل وتُنَسِّبُها. هناك التباس في هذا الموضوع، ولكن أصل هذا الالتباس، هو عدم فهم ما تعنيه ما بعد الحداثة، والاستيهامات التي يتركُها خلْفَه مصطلح ما بعد الحداثة.

في مشروعك، وفي ما تعيشُه من قلق يومي، في ما تُقَدِّمُه من لقاءات، وندوات، ومُحاضرات حول مشروع الحداثة الذي تشتغل عليه، ما هي الأسئلة الكبرى، والإشكالات الجوهرية التي يبدو لك اليوم، أننا في حاجة لوضع اليد عليها، لمُقاربتها، أو لتَفْكيرِها، في مجال الحداثة، بغض النَّظَر عن ما بعد الحداثة

كما قُلْتُ، قبل قليل، كل المُثَقَّفين المغاربة يطرحون، بشكل من الأشكال، وكُلٌّ في ميدانه، هذه التساؤلات حول الحداثة، ويُمارسون، بشكل أو بآخر، قدْراً من التحديث. أنا أقول، نحن، كمغرب، كمجتمع، ردّاً على بعض التساؤلات التي تتساءل عن المغرب، هل دخل إلى الحداثة أم هو خارِجها، وجـوابي، ربما شبه حاسم في

العروي كان يُعادِي الفلسفة من منطلق أنَّ الفلسفة هي أحكام مُطْلَقَة، لا تتعلَّق بتجارب مُحدَّدَة، وليست لها تدقيقات تاريخية

للثقافة مُقاوَمَاتها، وتَحَايُلاتها، ودِفاعَاتها الذَّاتِيَة، وبالتالي، فصيرورتها بطيئة، يمكن قول هذا عن الأفكار الثقافية بصفة عامة، وعن القِيَم الأخلاقية.

هذا الموضوع، إن اللحظة التي ارْتَطَمْنا فيها بالاستعمار، أو ارْتَطَمْنا بالصَّدْمَة الاستعمارية، في نفس الوقت وقعنا في صدمة الحداثة. لقد ركِبْنا قطار الحداثة، ونحن جميعاً في قطار الحداثة، بدرجات مُتَفاوِتَة، اجتماعياً، وسياسياً، وثقافياً، ونحن في تفاوُتاتٍ مع دول أخرى، في ما يخُصُّ الحداثة التقنية، والحداثة الاجتماعية، والحداثة الثقافية، يمكن أن نكون تقَدَّمْنا في مجال ما، أو في قطاع من قطاعات الحداثة، ولكن، ربما، تأخَّرْنا في قطاع آخر. شئنا أم أبَيْنا، فنحن في أتُون الحداثة، ولذلك يجب أن نُفَكِّرَ فيها، نَتَهَيَّأ لها، أو نتمَلَّكَها تَمَلُّكاً فكرياً. لأنَّ الحداثة، في النهاية، هي مسألة النُّخْبَة، وهَمُّها، هو هَمّ النُّخَب المُفَكِّرَة، النُّخب المُثَقَّفَة، المُنْخَرِطَة في مجال الأفكار. ما أقْصِدُهُ بتَمَلُّك الحداثة، هو التفكير فيها، بإيجابياتها وسلبياتها، في تَبَيُّن حدودها، وفي تَبَيُّن حَتْمِيَتها، وضَرُورَتها، والحاجَة إليها. هذا هو الهَمّ الذي علينا أن نعيشَهُ في تَفْكِير الحداثة، أو الوعي بها. وهذا التَّمَلُّك، يتضمَّن عدة أبعاد، منها الدعوة إلى الحداثة، فهناك بُعْد دَعَـوِيّ، أردنا أم لم نُرِد، على أساس أن هناك طريق واحد في هذه الحياة، نحو العيش، وتحقيق الوجود أو المكانة، هو طريق الحداثة، دائماً في إطار الصِّراع مع الدول الأخرى، وأعني به الصِّراع الفكري، والصِّراع الحضاري، وغيرها من أشكال الصِّراعات المفروضة علينا. التَّفْكِير في شُروطها، وفي حتميتها، وفي ما تُوَلِّدُه عندنا من أوهام، وما تُوَلِّدُه من أوهام عند من يُقاوِمُونَها، ويتحايلون عليها باسم حداثة إسلامية، أو باسم حداثة خصوصية، أو محَلِّيَة، أو غيرها من التَّسْمِيات. وأيضاً، التفكير في إشكالية الحداثة، كتفكير شمولي ونقدي، وتساؤلي، وإستراتيجي، أي التفكير فيها من خلال أبعادها المُخْتَلِفَة. في إطار رؤية شمولية، حضارية، لواقعنا، الذي هو ليس واقعاً معزولاً، بل وواقع الدول المُماثِلَة لنا. في العمق، هذا ما ما نعنيه بتأمُّل الحداثة في مختلف أبعادها، وسياقاتها.

امتدادات الأفق التعبيري في التجربة التشكيلية لعبد الكريم الأزهر

شفيق الزكاري



في السِّيرَة

لا يحتاج عبد الكريم الأزهر إلى تقديم أو تعريف، فهو المُعَرَّف بذاته وإبداعه، هادئ في طبعه، ومسالم في سلوكه، وَهَبَ حياته للفن لِـيُسْعِـدَ الآخرين بجمالية تكشف عن أسرار الوجود القابعة وراء حجاب شفَّاف، لا يمكن الولوج إليها إلا عبر عين لاقِطَةٍ للخبايا الكامنة في روحه الإبداعية، وَفِيٌّ للمكان، مرتبط بتُربته المنحدرة من مدينة عريقة وأصيلة هي مدينة أزمور، التي لها عندي، أيضاً، وَلَع خاصّ، فهي كانت عتبة اكتشافه عوالم الجمال، وامتداداً لتاريخ هذا المكان الصغير، الذي يحبل بطاقات إبداعية كثيرة لم تعرفها المدن الكبيرة. صادق في تعبيره، ومواكب للحركة الثقافية بكل أجناسها، قارئ متميز، له عين ناقد مُتَمَحِّص، مُنْفَتِح على كل المبادرات الإنسانية، داعِم لكل فعل ثقافي رصين، عَرَفْتُه مُتواضعاً منذ أواسط الثمانينات، وظَلَّ كذلك إلى اليوم. إنها شهادة في حق مبدعٍ صامتٍ، صَمْتَ ناسك مُتَصَوِّف، زَهِدَ في الحياة على حساب وقته وعائلته الصغيرة، ليساهم في تأسيس المشهد الفني المغربي، غير عابِئ لما يُهَرْوِلُ إليه الآخرون من الفنانين.

التَّجْرِبَة والمسَار

عبد الكريم الأزهـر، زهرة أقحـوان يفوح منها عطر المحبة لِـيَشْـمَـلَ حقول أرْخَـبِيل الفن والفنانين، مُـتَعَـدِّد تَـعَـدُّد الأزمنة في الزمن الواحد، أزمنة ارتبطت بتحولات في الأفكار وأساليب الاشتغال، وتقاطعت في زمن فيه الفكرة سيدة الموقف، بِـتَسَـلْـسُـلِهَا وامتدادها، لتجعل من مشروعه الفني صرخة وصدى لكل الهوامش والشَّوائِب، مُسْتَجِيباً ومُنْصِتاً لنبضات الشارع وهمومه.



عبد الكريم الأزهر كان ولا زال حارسا للمعبد الآشوري، والمحارب الـذي لم يُشْـهِـر سـلاحـه يـومـاً إلا في وجه الـرَّدَاءة والظلمة، ولم يأخذ قِـسْـطَهُ من الراحة، دوما في صراع مع اللون والسَّـنَد، مؤرخ للحظات طفولية تكبر فينا دون أن ننتبه إليها، فتارة تجده يشتغل على الورق والكرتون، وتارة أخرى على القماش، محتفظا بشروخ من ذاكرة بائدة أحياها بعين اللاقط لتفاصيل الأشياء العابرة وما تبقى من المتلاشيات، مُـتَرَحِّـلا بين تقنيات مختلفة، منها الرسم بالحِبْر، ثم صباغة الأكريليك، موازيا بين تقنيات كرافيكية جعلت من فن الحفر ملجأ لها.

مرت تجربة الفنان عبد الكريم الأزهر بأربع مراحل، بعد تخَـرُّجِـه من الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة ببلجيكا، أولها مرحلة الوصف المرتبطة بالطبيعة وبنهر أم الربيع وبمسقط رأسه بالذات، ثم مرحلة التفكيك والمعالجة المتعلقة بالجسد وأسراره، فمرحلة الاهتمام بالملفات والأرقام، وأخيرا مرحلة الاهتمام بالأزهار والوجوه بمختلف تعابيرها.

بعد انتقاله من مدينة أزمور لإكراهات مهنية، أقـام في شقة بإحدى عـمارات الـدار البيضاء مَـسْـكَـناً له، فكانت هذه الفترة بداية لعهد جديد ومشرق في تجربته.

لم يرتبط قط عبد الكريم الأزهـر في اشتغاله

بالتقنية وجمالية المظهر فقط، بل كان الموضوع هو المُحَـرِّك الأساسي والمحوري لهذه التجربة، وبهذين العُـنْصُـرَيْـن حقَّـق توازناً بين الشكل والمضمون، اعتماداً على مشاهد حية من أمكنة شعبية تعُجُّ صباحا بتحركات الناس وصراخهم، من مارة وبائعي الخضر وقنينات (جافيل)، وأصحاب الشاحنات وسيارات الأجرة والإسعاف والعربات المجرورة ونهيق الحمير وطنين قوائم البغال والجياد، وصراخ الأطفال والمتسولين، وغيرها من مظاهر الحياة اليومية لهذه الأحياء، بينما في الليل يسكن عبد الكريم الأزهر إلى الهدوء والصمت، من خلال أضواء منبعثة من شرفات ونوافذ طوابق شقق العمارة المقابلة لمسكنه، مختزلا تلك الشقق في صــورة مصغرة للوجه الحقيقي للمغرب، فكان عامل الزمن والجسد مكونين أساسـيـين لتجربته، التي انْسَـلَـخَـتْ من فضاء هادئ مـريـح، إلى فـضـاء صاخب مُـقْـلِـق، فتحَـوَّل الجسد إلى لغة تشكيلية اسْـتَـمَـدَّتْ كينونتها من هـذا الواقع، وأصبحت الساعة شاهدة على زمن ثابت، متآكل، لم يعد فيه الإنسان إلا أكسسوارا، أو دمية واقفة متفرجة. أو قابعة في أحد أركان الحجرة تُنْصِـتُ إلى نبضات العقارب التي عطَّـلَـتْ هذا الزمن، الذي حول بدوره هذا الإنسان، في تجربة الأزهـر اللاحقة، من منظور المؤسسات الرسمية كمخافر الشرطة والمحاكم والأبناك والمستشفيات... إلى ملفات وأرقام قابعة في رفوف مُـهْـتَـرِئَـةٍ لم يُـنْفَضْ عنها الغبار لمدة طويلة في انتظار المعالجة والإنصاف.

تقاطُعات التشكيل والكتابة

لم يكتف الفنان عبد الكريم الأزهر ضمن هذا الأرخبيل الفني بجنس التشكيل فقط، بل شَـيَّدَ جسرا لينسج علاقات من جزر أدبية وإبداعية أخـرى، فكان للقصة القصيرة حظ من هذا الاهتمام بعد الشِّـعـر، فأصبحت العيون والوجوه سَـنَداً للجوار والحوار، مُـسْـتَـضِـيفاً في تجربته



الأخيرة عنصر الحكي، مع الحفاظ على الخط الرابط في شمولية مشروعه الإبداعي، ليدشن علاقته بهذا الجنس ولأول مرة في تاريخ التشكيل المغربي، إيمانا منه بالانفتاح على دواليب الكتابة الأدبية بعين الفنان المتمرس، ليجعل من هذه الوجوه بتقاسيمها وتفاصيل إيحاءاتها، عتبة لاكتشاف أسرار الكتابة من منظور مغاير في تجربة الكاتب والقاص أحمد بوزفور، اعتمد فيها على الأسود وتَدَرُّجَاتِه الرمادية، لِيُحَرِّرَ عين المتلقي ويُريحَها من تعب احتفالية الألوان، وليجعل اللوحة فضاء للسكون والطمأنينة، يفوح منها عطر الورود المؤثثة للتكوين الإجمالي لهذه اللوحة، مُسْتَعِيناً بصور لما تبقى من كتابات على كراسات ودفاتر وكنانيش الأطفال، وصور أخرى لبطاقات تعريف وطنية مجهولة، ليحدد هوية عمله ويعيد الاعتبار لإنسانية الكائن البشري الذي أصبح رقما كما سلف الذكر.

وُجُوه مرايا

ففي عمل الفنان عبد الكريم الأزهر تتعدد الرؤى والقراءات، نظرا للتوازنات الكيفية التي يوفرها هذا العمل على مستوى الشكل والموضوع، فبعدما أن تحكم الفنان الأزهر في مخزون ومكونات الجسد بكل تشريحاته وتضاريسه وتفاصيله وأسراره الشكلية، انتقل إلى مرحلة كاستمرارية موضوعية يغيب فيها الجسد وتحضر من خلالها الوجوه، بتعابيرها وتقاسيمها الكرافيكية، التي تشهد على لحظات مختلفة ومتنوعة حسب تحولات الزمان والمكان، باعتبارها انعكاسا صباغيا يرى من خلالها المتلقي وجهه، لينخرط بعد ذلك بفعل غير إرادي في العملية الإبداعية برمتها، حيث سيترجم الفنان عبد الكريم الأزهر هذا الفعل التشكيلي، بفعل مفاهيمي آخر، استحضر فيه المرايا وجعلها سندا لانعكاس وجوه الزوار، لخلق حوار ثنائي صامت بين الصورة الحقيقية للمتلقي والصورة المنعكسة على المرايا.

مسار مُتعدِّد

لم يكن الفنان الأزهر حبيس أفكار محددة، بل غالبا ما كان يحمل مشروعا تيماتيا Thématique خلال مساره الفني، الذي كان متعددا بتعدد التقنيات وأساليب الإنجاز، فمن الرسم إلى الصباغة، ثم إلى فنون الطباعة كمختص في مجال الحَـفْر Gravure، الذي سخَّـرَه لقضايا لم تنحصر في التقنية في حد ذاتها، بل في الأبعاد والإمكانيات الثقافية والفكرية التي يمكن إنتاجها وتوليدها من رحمها، كأداة إضافية لتصوراته في إطار بحث دائم عن مستويات تعبيرية متميزة وخاضعة لنمط تشكيلي يجمع بين الحداثة والتقليد.





سُؤال الْحَداثة والتُّراث في التَّشْكيل المغربِيّ المُعاصِر

عزالدين بوركة

الزَّمَن التَّشْكيلِيّ [السِّياقُ والتَّارِيخ]

إذا كانت الحداثة تَـعْـتَبِـر سؤال الذات، أو كما يقول فيتو إن "الحداثة هي أولوية الذات، وانتصار الذات، ورؤية الذات للعالم"، فمسألة الحداثة، في هذا السِّـياق، تثير أكثر من نقاش، إذ يتم تحديد مفهومها بعدة صور. فالمؤرخون والمفكرون، لم يتَّفِـقُـوا على مرحلة بداية، مُحدَّدة، هل كانت مع ديكارت، أم أنها بدأت في عصر الأنوار، أم بعده؟ إلا أن الحداثة في طبيعتها وبنيتها، فهي وليدة التطور والتجدد، وتجاوز النمطية في الإبداع، عن طريق خلق أنماط وأشكال ومعايير جديدة. يرى بودريار أن الحداثة ليست مفهوما سوسيولوجيا، ولا مفهوما سياسيا، ولا مفهوما تاريخيا خالصا، إنها نمط حضارة متميزة تعارض النمط التقليدي، والحضارة تمثل مجموع المجالات الإبداعية-الفنية والثقافية على المستوى المنفتح، وتَـطَوُّر هذه المكونات بشكل منسجم، يؤدي إلى تأسيس حضارة متميزة وجديدة.

أما على المستوى الفني بأوروبا، يُـعتبر القرن التاسع عشر، الفترة التي فيها بدأت التقعيدات الأساسية للحداثة الفنية، حيث شكلت حداثة القرن التاسع عشر، مناخاً مُـنْفَتِـحاً لكل الإمكانيات التجريبية، ولكل الأذواق المتناقضة. ولكن في ظل غياب وفراغ كبير للقيم والتجانس والاطمئنان والتوازن الروحي والمادي، ناهيك عن العقلي والعاطفي. إنها مرحلة فوضى القيم، وفوضى الحياة الحديثة واختلاط الذوق، وما عرفه النقد الذي بات منقسما على ذاته، بانقسام الحركة التشكيلية إلى تيارات ومجموعات، كل منها يحتاج إلى ناقد ومُـنَظِّر يدافع عن شعاراتها ومفاهيمها.

ارتبطت المرحلة الثانية – من القرن التاسع عشر- في علاقة النقد بالذوق العام الحديث، بطبيعة السوق الاستهلاكية التي حوّلت الفنان والفن، معاً، إلى سلعة، وحوّلت الناقد إلى وسيط بين المُنْتِج والمُسْـتَهْلِك. ولم يعد مقياس النقد والذوق العام مرتبطا بالقيمة الفنية للعمل الفني، بقدر ارتباطه بالتَّسْـعِـيرَة المعلن عنها في السوق التجاري الفني، في هذا القرن. أما على صعيد المعطيات التشكيلية الجديدة التي شكَّـلَـت منطق الحداثة، وقاموس مفرداتها، والذوق الجديد، فإنها دخلت متاهة التجديد والتَّبَدُّل والتَّغَـيُّر، وفق إيقاع الواقع المتحرك السريع، والمُتمَـوِّج في الزمان والمكان، وفي والقيمة الفنية، أيضاً. وقد

خُـلق على المستوى الفرنسي، وبعد فشل ما صُـوّر للثورة وسقوط النظام النابليوني، انقسم الفن إلى قسمين: فنانون موالون للسلطة، وآخرون مُـعَارِضون. وسَـيُـشَـكِّـل الفنانون الرومانسيون، الفئة المعارضة التي لم تنخرط في آليات السلطة والمؤسسات الرسمية الفنية والسياسية، مُشكلة ظاهرة ما يُعْرَف بالمعارضة الفنية والسياسية في آن واحد.

استمرت روح المعارضة بين تيارات الحداثة هذه، ما خلق مناخاً من الرفض الرسمي، في كل مؤسسات الدولة، للفنانين والنقاد والمعارضين، أو الرافضين، وعلى رأسهم دولاكـروا الذي لم تعترف به الأكاديمية حتى عام 1857 [وبودلير]. وسيدخل في هذا المُعْـطَى، أيضاً، عدم اقتناء أعمالهم التي لم تَـلْـقَ رواجـاً لدى الجمهور الواسع، باستثناء النخبة المحدودة، مما دفع بهؤلاء، في الثلث الأخير من هذا القرن، إلى التكتُّل في إطـار جـماعـات مستقلة، متمسكة بأساليبها، وإن كانت غير منسجمة كلياً. (الانطباعيون، التعبيريون، ما بعد الانطباعية، جماعة النبي، الوحشيون، جماعة الجسر، جماعة الفن الجديد Nouveau Art، في السنوات العشر الأخـيرة من القرن التاسع عشر).

كانت جماعة الفن الجديد عنيدة في معارضتها للنمط الـرسـمـي، وكـانـت أعـمال الانطباعيين، ومعرضهم مثار رفـض مـن الصحافة والأكاديمية والـذوق العام، لكونهم ساهموا في مسألة انهيار المد التشكيلي النهضوي، وفي تقديم فهم جديد للعمل الفني في بناء اللوحة وتقنيتها، واعتماد القيم اللونية، والتخلص من الأبعاد الثلاثة، ونقطة الهروب الواحدة إلى عدة نقط هروب أخرى، بحيث باتت اللوحة مفهوماً حدسياً، يقوم على نقل تجربة ذاتية للفنان برؤيته مُـغايِـرة للواقع. وقد اهتمت جماعة الأنبياء باللون الصَّـافِي، على عكس الانطباعيين، ومبدأ الأمانة للطبيعةَ، والانطباع البصري، وربط العواطف باللون، ما بين (1899-1891).

غير أننا، ونحن نَلِجُ القرن العشرين، لا نستطيع الإمساك بزمام الخارطة الفنية الحداثية لهذا القرن، نظرا للتوسع الذي حدث في الاتِّجاهيْن، العمودي والأفقي، وشكل معالم ثقافة كونية، هي نسيج كل الثقافات، فاختلاط الـذوق،


لوحة سلطان المغرب للرسام الفرنسي ديلاكروا (1845)



لوحة للفنان التشكيلي أحمد الشرقاوي

ودخـول الموتيفات والـرؤى الفنية اليابانية والإسلامية والإفريقية إلى نسيج المفاهيم الفنية الحداثية الأوروبية، (ما بعد الانطباعية، وفان غـوغ، غويا، والفن البدائي، بيكاسو، والفن الإفريقي، والتكعيبية بمراحلها الثلاث، بول كلي وماتيس وبراك، والفنون الإسلامية والزخرفية، ثم مذهب الفن الصافي، والطليعة Avant-garde الروسي)، وفي السنوات الأولى من القرن العشرين، وخصوصاً الحقبة الواقعة بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، وإحكام السيطرة الاستعمارية على مجمل بلدان آسيا وإفريقيا، وظهور معالم تيارات الحداثة في ثقافة وفنون بعض هذه البلدان، منها مصر ولبنان والمغرب العربي...

ونحن نسوق كل هذه المُعطيات، ونضعُـها في سياقها التاريخي والفني، إنما لشرطها بالسياق التشكيلي بالمغرب، لكون التشكيل، كان أحد الأبـواب التي ولجت منها "الحداثة" مباشرة، بعد ما نسميه، هنا، بـ"الصدمة الأولى". إذ أدركت الحداثة التشكيلية في المغرب عنفوانها، واسْـتَوْفَت سائر مُـمْـكِـناتِـها، خصوصاً مع إطلالة الثمانينيات من القرن الماضي. وانعطف المنجز المغربي شطر عتبة ما بعد الحداثة، أو نحو حداثة بَـعْـدِيّـة.

أمَّـا ما يتعلَّـق بالتراث، أو العلاقة بالتُّراث، بصورة عامَّـة وشمولية، فقد عرف فن التصوير La peinture، بالمغرب، منذ بدايته، استغلال الـتراث بطريقة تعبيرية، وبتقنيات مختلفة، منذ مرحلة الوعي الأولى، (نموذجا الشرقاوي والغرباوي). هذا الوعي الذي أدى إلى خلخلة ثنائية "الأصالة و المعاصرة"، حيث تم الانتباه إلى الرمز/العلامة، والخط/الكلغرافيا، والزخرفة العربية الإسلامية، بما فيها تلك المتعلقة بالهندسة المعمارية الأصيلة، إلى غير ذلك من الأشكال الفنية التقليدية. وقد أعطت هذه التجارب ثمارها في حدود متباينة.

وإن تناولنا للعلاقة بين الحداثة والـتراث، من منطلقات مغربية صرفة، القصد منه، في هذا السياق، الـدعـوة إلى تأصيل هوية تنطلق من الواحد وتـصُـبُّ في الآخـر، أو تنطلق من التراث عبر تَـمْـحِـيصِـه وتقليبه، لما يشكله من هواجس تسكننا وتحيا معنا، رغم أننا نحيا في

ظرفية حداثية، أو على الأقل، تدعي الحداثة، وتسعى إلى الانتساب إليها. أما على المستوى الفني، التشكيلي/ التصويري، فتَتَّخِذ مسألة الهوية حساسية فائقة أثناء الحديث عن الفنون التشكيلية عامة، وعن التصوير بخاصة، إلا أن مفهوم الهوية يَتِمُّ تناوله في هذا الحقل بطريقة تكاد تكون سطحية، لكونها تنزاح عن جوهر المسألة، إذ يلاحظ في أغلب الأحيان أن جل المهتمين والفنانين عندنا يميلون إلى اعتماد "المواضيع" المحلية، وإلى الرموز (علامات الزرابي، الوشم، الخطان العربي والأمازيغي...)، فهم يكتفون بإدماج هذه العناصر، بأية طريقة كانت، لِزَعْم هذه الهوية المغربية، أو للإيحاء بها؟ إن الأمر لا يقف عند هذا الحد، وإلا سنكون قد رسمنا حدودا قاطِعَةً للممارسة التصويرية المغربية، علماً أن الفن يرفض، بل يتجاوز مثل هذه الإلزامات والإكراهات. فالعمل الإبداعي يتطلب الحرية في أقصى حدودها، وهوية الفنان، والعمل الفني لا يرتبطان –فقط- "بالأشياء" التي تحيل على البلد الذي ينتميان إليه، بل تتجاوزها إلى العمق، وما يتخثَّر في القاع من رموز ودلالات، أو من رأسمال رمزي بتعبير بورديو.

الحداثة في التجربة التشكيلية المغربية، لا تقطع مع الجذور، ولا تقيم متاريس مع التقليد، في الوقت الذي نجد فيه الحداثة، في التصور الغربي، لا تعلن عن هويتها، إلا في ما أحْدَثَتْه من قطائع مع الدارج والمكرس والمكرر. والحداثة، بهذا المعنى، تصير، حسب جياني فاتيمو، "عبادة الجديد والتعلق الذائب بما هو طريف"، حيث إن الجديد يمحو ما جَدّ قبله ويَجُبُّه، في صراع دائم وجدل مستمر.

إن تشبُّثنا بالتراث، وإلحاحنا عليه، ما هو إلا رجوع آنِيّ، الغاية منه، اسْتِدْماج، أو اسْتِنْبات، بتعبير الجابري، ما هو "جمالي في التراث" في ما هو حداثي. إذ "ليس هناك تراث قائم منعزل عن تأويله، ولهذا فلا مناص من التأويل والتمحيص قصد التجدد من تلك العملية". لاستشعار هويتنا الخاصة بعيدا عن الارتباط بهويات لا يربطنا بها سوى حبل غيم خفيف، قابل للاندثار. ولا يعني، هذا البتَّة، التشبث بالتراث الميثولوجي، والبقاء في قفصه.. بل إننا ندعو إلى إحداث "صدمة ثانية"، عبرها نقطع أواصر الارتباط به-ولو جزئيا، ونبتعد، بالتالي، عن جل تأويلاته التي لن تدفع بنا إلى الأمام والتقدم... التقدم بما معناه التغيير والارتقاء، لا الارتكاس والنُّكوص. الأمر، كما نراه هنا، يبدو لنا شبيها بما يُسمِّيه هايدغر بـ"التطلع" من حيث "هو (...) كاندفاعة نحو المستقبل تستمد انطلاقتها من ارتكازها على التراث وتجاوزه".

الحداثة والتراث : الأزمة الفنية

في الوقت الذي لا تبدو فيه الحداثة، في شمال إفريقيا والشرق الأوسط (العالم العربي)، في مشهدها العام بالنسبة لمجموعة من

إذا كان التراث والمستقبل والحاضر (الآن)، مفاهيم مترابطة في الجوهر، فهذا لا يعني أننا لابد أن نظل في جلابيب الآباء والأجداد، بل نحن ملزمون بالتفاعل -الخلاق- معه ومراعاته وتخطيه أيضا

النقاد والمهتمين والفنانين العرب، أكثر من كونها استهلاكاً وإعادة إنتاج للمُـنتَج الغربي، ومماثلته أو استحضاره، فقط، في واقعنا الثقافي والاقتصادي، والفني... فإننا صرنا، وكأننا أمام عملية إعادة إدماج، أو إلْـحاق، أو أنَّ ما نقوم به، لا هو استدماج، ولا استنبات، أو تطوير وتغيير، بالأحرى ..! وهذا ظاهر بشكل واضح في أعمال بعض الفنانين التشكيليين بالمغرب. إمَّـا لكونهم، وهم من خريجي المدارس العليا الأوروبية، غير ملمين بالثقافة والفن المغربييْن، بما فيها ما هو عربي، أو من خريجي بعض المؤسسات الفنية بالداخل، غير مهتمة بالتراث، أو تذهب إلى القول بالقطيعة مع كل ما له علاقة بالثقافة العربية. وهُـم، في ذلك، يتوهمون أن الحداثة في أعمالهم، تكمن في مدى قَـطعهم مع الثقافة الأم وموروثها "الجمالي"، وانصرافهم عنها إلى حداثة تحاكي الغرب بامتياز...

لا بد، هنا، من الإشارة إلى أن الفنون التشكيلية في البلاد العربية، لها من الخصائص ما يميزها عن سائر النشاطات الثقافية الأخرى، فهي -لاعتبارات عدة، لا مجال لذكرها، أكثر ارتباطا بالعالم الغربي، وأكثر انقطاعا عن تراث ماضينا. وقد تقيّدت، منذ نشأتها، بالنموذج الغربي واقتدت به، لما أنتجه الغرب من مفاهيم وتقنيات، وعانت نسبيا، مما عاناه من أزمات؛ فتعددت التيارات الفنية، في البلاد العربية، وتشتَّتت حتى عندما حاولت أن تجد لنفسها ما يميّزها ويمنحها صفات الخصوصية والتميُّز. إضافة إلى غياب الدراسات الفنية المقارنة والمعمقة، فلا نجد هنا ما نجده في مجال الأدب، والنقص الكبير في المنشورات الفنية المتخصصة، ناهيك عن فقدان العلاقات بين الفنانين، غياب الحوار بينهم، على المستويين المحلي والعربي، وافتقار بعض البلاد العربية إلى متاحف خاصة بالفنون الحديثة والمعاصرة.

إلا أن الفنان العربي، سيدرك خطورة هذه الأزمة الفنية، خصوصاً في انقطاعه عن التراث، الذي، مهما حاول التَّنَصُّـل منه، فهو يطارده ويتبعه حيثما ذهب. فالعودة إلى الحروف وتشكلاتها، والمعمار المحلي والعربي، هو نوع من العودة إلى سؤال الذات والهوية، عبر استعماله لصباغات مستوحاة من الواقع العربي وجمالياته، من حناء وكحل وغيرها... مُـسْـتَلْـهِـماً الفنون القديمة في بلاده، من أهرامات، ومساجد، وكنائس، وكهوف، وغيرها...



منشأة فنية للفنان المغربي رشيد باخوز بعنوان حروف ورماد 2016

تم الانتباه إلى الرمز/العلامة، والخط/الكلغرافيا، والزخرفة العربية الإسلامية، بما فيها تلك المتعلقة بالهندسة المعمارية الأصيلة، إلى غير ذلك من الأشكال الفنية التقليدية. وقد أعطت هذه التجارب ثمارها في حدود متباينة.

مظاهر التراث في التشكيل المغربي:

عرف الفن التشكيلي المغربي مراحل هامة، في تاريخه، سَـرّعَـت من فعالية الإنتاج ومن جماليات العمل المُنتَج، ومن الإنتاجية الفنية، أي تلك الرؤية النقدية، التي صار يتمتع بها الفنان التشكيلي المغربي، ليبتعد عن التَّسَرُّع، أو الإنتاج من أجل الإنتاج. بل لقد صار الفنان واعياً بالشرط الجمالي للعمل، وعي يُـعزى إلى الرؤى المتجددة، وطرق البحث والاشتغال الجديدة، بعيدا عن أية تبعية. الرجوع إلى التراث كموروث جمالي، كان له نصيب هام من تلك المراحل التَّطوُّرية التي مكّنت الفن التشكيلي المغربي، من احتلال مكانته الهامة داخل جغرافية التشكيل العالمية.

فأي علاقة تربط الفن التشكيلي بالتراث؟ أو بالأحرى ما العلاقة بين التشكيل والمـوروث الجمالي؟ و ما الأفق المستقبلي للتراث الجمالي؟ وأين تبتدئ الحداثة في التشكيل المغربي؟ وأي عتبات لما بعد الحداثة في الفن التشكيلي المغربي؟ وهل فعلا نحن نشهد حداثة لنتحدث عن ما بعد الحداثة؟ قبل الغوص في هذه الأسئلة نطرح سؤالا أوليا، به نفتتح مقاربة باقي الأسئلة، ونعني به مفهوم التراث؟ أوالموروث الجمالي؟

لا نقصد بالموروث الجمالي، أبدا، كل ما تركه السلف من أثـر، بل إنما هو، عندنا، كلّ ما له علاقة بتلك الرؤية الخلّاقة للعالم، لما هو محسوس ومـادي.. فالموروث لا يتعلق بزمن الماضي. فقط، بل هو كل أثر استطاع أن يطبع الذائقة الإنسانية، ويُـؤثِّر فيها، أي هو كل مايمس الحِسّ الرهيف في الذائقة الإنسانية الطامحة للتجدد واحتواء العالم، عبر طابع جمالي، والارتقاء والتسامي بالذات والفرد.. أو ليست الفردانية إحدى أساسيات الحداثة؟ إن التراث لا يتعلّـق فقط بالماضي، وليس هو فقط الحفر في الماضي أو إحياؤه، إذ هذا ما هو إلا فهم بسيط وساذج للتراث في عُـمقه. إن التراث مُـساءلة للذات في حاضرها، وماضيها ومستقبلها، أليس الحاضر هو تراث المستقبل (بصفته ماضياً)؟ إن التراث هو الماضي والحاضر والمستقبل أيضا، من حيث هو رهان هذا الأخير ومحدده. فالتراث -إذن- هو ما يسائلنا في الحاضر، وما يُـواجِـهُـنا في المستقبل. ليس التراث مسألة ماضٍ مضى، بل راهن ومستقبل. إذن ليس التراث بـ"شيء مضى"، ولا "موضوعا من موضوعات الوعي التاريخي" فحسب، ولا أنه "يوجد وراءنا"، إنه كما يقول الفيلسوف الألماني هايدغر، بل إنه "صوبنا لأننا معرضون إليه ولأنـه قدرنا". لا يعني القدر التاريخي هنا، أية إشارة إلى جبرية كونية، وإنما يردنا إلى الأصل التاريخي، لا كبداية زمنية، وإنما إلى الأصل الجينيالوجي، أي الأصل الذي لا ينفك يَشْرع ويَبْتَدِيءْ.

إذا كان الـتراث والمستقبل والحاضر (الآن)، مفاهيم مترابطة في الجوهر، فهذا لا يعني أننا

لابد أن نظل في جلابيب الآبـاء والأجـداد، بل نحن ملزمون بالتفاعل -الخلاق- معه ومراعاته وتخطيه أيضا، التخطي هنا لن يكون إلا عبر الاستيعاب الجيد لمفهوم الحداثة من حيث هي استدراج واستدماج، أو استنبات التراث داخل قوالب جديدة ومغايرة تتماشى ومقتضيات العصر. هذا ما استوعبه العديد من الفنانين التشكيليين المغاربة، أمثال الجلالي الغرباوي، وأحمد الشرقاوي، وفريد بلكاهية، والمكي مغارة، ومحمد السرغيني، ومريم مزيان، وغيرهم من الرواد، إلى جانب الأجيال اللاحقة، أسماء لا يمكن عدها أو إحصاؤها كاملة. أسماء أدركت شرط ولوجها إلى الحداثة وما بعدها، غير مُـتَجَـاوِزَة تراثها، الذي استطاعت توظيفه عبر تقنيات متعددة، ومُـجرِّبَـة أدواتها من خلاله (الحناء، الجلد، الكتان، الخزف...)، ومختلف رموزها الموظفة داخل العمل (خميسة، الهلال، الحروف الأمازيغية، الوشام.... إلخ)، والتنوع الحضاري والتاريخي (الإفريقي، الأمزيغي، روماني، العربي، الإسلامي، الأوروبي). هذا بالإضافة إلى أسماء

لوحة للفنان التشكيلي عبد الله الحريري

جعلت من الخط العربي (باعتباره جزءاً هاما من التراث المغربي) وتنوعه، أداة مهمة لتشكيل أعمالها، إمـا جاعلة منه (أي الخط) مركز الاشتغال، أو جزءً لا يتجزأ منه، أمثال عبد الله الحريري ورشيد باخوز، من أجيال متباعدة..

إن توظيف التراث، في نظرنا، هو تركيز وتأكيد على الهوية التي ينتمي إليها الفنان. لهذا تتنوع أساليب الاشتغال من فنان إلى آخر بالمغرب، وذلك حسب المنطقة القادم منها، وما تحمله من موروثات وتراث، بمفهومهما الهوياتي والأدواتي. فالاتجاه نحو التراث، من قِبَل الفنان المغربي، صار يتنامى يوما بعد يوم داخل الحقل البصري بالمغرب، وذلك عبر ما صار يدركه الفنان المغربي من سُـلطة التجريب داخل العمل نفسه. ناهيك عن محاولات تجاوز التأثير الغربي، وإعطاء هوية متفردة للفن التشكيلي المغربي. فالفنان التشكيلي المغربي صار يوظف المفردات وعناصر التراث داخل العمل الفني، بعد أن أعاد ترتيبها وصياغتها[قراءتها وتأويلها]، عبر قالب حداثي معاصر. مشكلا بذلك رؤية بصرية مغايرة تنهض بالهوية التي ينتمي إليها، وليس توظيف التراث داخل العمل الفني، سوى إثبات لهوية مترسخة فينا. هوية نجعلها المنطلق نحو حداثة خاصة مواكبة للحداثة العالمية، ومنسجمة معها.

إن عـودة الفنان التشكيلي المغربي إلى تراثه الجغرافي والفكري والفلسفي، كان غاية في البحث عن أساليب جديدة للتعبير، والاقتراب من الهوية التي ينتمي إليها، وأيضاً محاولة التملص من التبعية الغربية التي كانت تسيطر عليه وتوجهه حيث هي شاءت. لقد استطاع الفنان المغربي بعودته إلى التراث أن يُكَـسِّـرَ رابط التبعية، أولا، وأن يبني لنفسه أساسات يعتمدها لبناء حداثة خاصة تواكب وتُسايِر، لا أن تكون



الفنان التشكيلي مبارك عمان

تابعة ومنصهرة بالمطلق. فلا "سبيل لتبني طريقة في الحداثة تحاكي طريق أوروبا، لأنّ كلّ ما بين أيدينا اليوم إلى جانب التراث المُعاش يتلخّص في تصورات للماضي وتاريخ دفاعي من جهة، وتصورات للحداثة الأوروبية من جهة ثانية؛ ولهذين العاملين تأثير قويّ على واقع الحاضر والمستقبل".

رغم كل هذا، قد لا نكون، في المُحَصِّلَة العامة، خلصنا، بعد، إلى وضع أسس مدرسة مغربية تشكيلية خالصة، أو أن ثمَّة بوادر، في الطريق، ما زالت لم تتطور مع الزمن، إلا أن الحركية التي خلقتها المراحل التطورية، من بينها الرجوع إلى التراث، قد أعطت دفعة وزخما قويين إلى الفنانين المغاربة للإبداع والتجريب والاجتهاد. وقد صرنا، اليوم، نلمس جيدا ذلك في عدة أعمالٍ لمغاربة يَتِمُّ تصنيفها ضمن خانة الفن المعاصر، إلا أنها لا تخلو أبداً من لمسات تراثية بَحْتَة (كما هو الحال في مجموعة الأعمال التي تم عرضها سنة 2015 في معرض المغرب المعاصر بباريس، وأعمال معروضة ضمن معروضات متحف محمد السادس للفنون الحديثة والمعاصرة، في الرباط...).

لم يقتصر العمل على التراث لدى الفنان التشكيلي المغربي على الحِقَب الحديثة (الأمازيغية، العربية، إسلامية...)، بل تعداه إلى الحفر في التراث البدائي (الكهوف)، إذ نلاحظ مجموعة غير قليلة من الفنانين المغاربة استطاعوا توظيف الرموز والحفريات والأشكال البدائية، للإنسان الأول بالمغرب، داخل العمل لديه، من خلال لوحات أو منحوتات، أو إنشاءات فنية (مبارك عمان نموذجا)... مما يتركنا نؤكد على كون الفنان المغربي استطاع إدراك الروح الجمالية التي يحملها تراثه الحضاري والتاريخي.

لم يقتصر الأمر على التشكيليين خريجي المدارس أو المصنفين، بل إن الأمر يبدو جليا وواضحا عند فناني "الفن الخام"، أمثال محمد الطبال و فاطنة الكبوري وبنحيلة الركراكية والطبال والشعيبية... فإلى جانب العفوية في الرسم والتلوين، والاعتماد على آليات التبسيط والتسطيح والابتعاد عن الرسم الأكاديمي، فأعمال هؤلاء الفنانين مُشْبَعَة بالروح التراثية، من حيث توظيفهم لشخوص مغربية خالصة في أزيائها وملابسها التقليدية، أو من خلال تصوير الحياة اليومية للمرأة والأسرة والحفلات المغربية في الأرياف، والأدوات الخزفية، والزرابي المغربية، وكذلك المعمار التراثي والبيئي، فتكون أعمالهم بالضرورة تستمد قوتها الجمالية من التراث المغربي، وبالتالي فإن الفنان المغربي، وبعد أن دخل، خلال القرن الماضي، خانة تجريب كل أشكال التعبير التشكيلي الحديث والمعاصر، عبر طرق متعددة، من أجل رسم هوية فنية خاصة به، نجده قد عاد إلى التراث، بمختلف رموزه وألوانه وصيغه ومفرداته ومركباته، باحثا عن فرصة للاستقلال التام من التبعية والمدارس الغربية.. بحيث سيُمكن له أن يضع لنفسه بصمة خاصة يتفرد بها وتحمل الطابع المغربي الخالص. إلا أن هذا الرجوع، عندنا، ليس بالضرورة دعوة للمكوث والركون والتخندق، في هذا الماضي والبقاء في أقفاصه، مما قد يخلق نوعا

من التوقف السيكولوجي والذهني والتاريخي، وحتى الإبداعي، والسقوط في نوع من الفلكلور والفُرْجَـة، إذ لابد من التفكير في تخطي الأمر، مستقبلا، إلى رؤية ذات بُعد راهن ومستقبلي .. فالرجوع إلى التراث هو ضرورة لمساءلة الذات، وبناء أسس حداثة خاصة تراعي الهوية المغربية، وتواكب وتتماشى مع الحداثة العالمية... مما سيخلق نوعا من الاستقلالية والتطورية بعيدا عن أية تبعية.

فالقطيعة التي شهدتها أوروبا مع التراث، هي قطيعة نسبية، كما يسميها المغربي عبد الله حمودي. "فلا تراث ولا تقليد، في رأيه، مجرّدان أو غبَرا بدون رجعة. وحتى في المجتمعات التي اخترقتها ثورات جذرية مثل فرنسا، أو بعدها المجتمع الروسي مع الثورة البُلشفية، والصين مع الثورة الماوية...". فما يلزم القطع معه، هو تلك العقلية والنظرة الأحادية للعالم والفن، أي تلك النظرة اللاهوتية التي لا تنتصر إلا للماضي السحيق، والداعية إلى المكوث عنده وعدم تجاوزه... بينما يجب ربط علاقة وصل وفصل، أو جدال واستدراج، واستنبات للتراث الجمالي، المتشبع بالمغايرة والتعدد والتجدد، ومساءلة الذات والهوية.



سليمان الحقيوي

السينما المغربية:

شروط الإنتاج، عوائق التلقي، والوعي الفني الجمالي

في الدّورة الأخيرة (الدورة 18) من المهرجان الوطني للفيلم، التي أقيمت بمدينة طنجة، بين (9 - 17 مارس 2018)، احتفلت السِّينما المغربية بمرور ستين عاماً على بداية الممارسة السّينمائية بالمغرب، وبغضّ النّظر عن كون هذه المدّة قصيرة، نسبيّاً، عند مقارنتها مع مسيرة السينما في بلدان أخرى كمصر مثلا، إلاّ أنها تشكّل مساراً، استطاعت السينما المغربية من خلاله أن تحقّق مُنْجَزاً يَسْتَدْعِي الوقوف والتأمّل والدراسةَ. فهذه المدّة على أهميتها حملت مُتغَيِّرات كثيرة، انتقلت فيها التجارب بين تيّارات مختلفة، وتحقّق معها إنتاج كمّي كبير، قَابَلَتْهُ ظروف تلقّي مُضْطَرِبَة، فيما تحقّق التلقّي بشروطه المعروفة في الماضي، في ظل إنتاج محدود للغاية.

إن العودة إلى هذا المسار، كفيلة بأن تفتح أمامنا مباحث مُتَعَلِّقَة بالإنتاج، وأخرى متعلقة بالتلقي والإنتاج، وهذا كان هو الإطار الذي تتحرّك فيه السينما المغربية منذ بداياتها إلى اليوم.

البدايات:

عندما نتَّخِذُ من حديث البدايات مدخلا أوّل للحديث عن السينما المغربية، علينا أن نَفْصِلَ في هذا الحديث بين بِدَايَتَيْنِ: الأولى منهما تَهُمُّ بداية دخول السينما إلى المغرب (تصوير، تلقي/ مشاهدة، إنتاج، أمكنة التصوير...)، وهنا سنتحدث عن تاريخ مُبكِّر، أما الحديث عن بداية وقوف مُخْرِج مغربي خلف الكاميرا، فهي البداية الفعلية لميلاد الفيلم المغربي، وانطلاقة السينما المغربية، وهنا سنتحدث عن ستين عاماً فقط.

دخول السينما إلى المغرب

أغلب من يتناول تاريخ السينما المغربية، يُرْجِع بدايتها إلى بداية السينما في العالم، مع عرض الأخوين لومْيير فِيلْمَهُما «وصول القطار إلى محطّة لاسوتّ»، سنة 1895 بمقهى باريس الكبير، بعدها "ستقرّر شركة لوميير القيام بزيارة لمجموعة من الأقطار بقصد تصوير وتخليد مشاهد من أواخر القرن التاسع عشر، الذي اكْتَشَفَتْ فيه السّينما، وذلك تطبيقا لنيّة أصحابها في جعل السينما أداة تسجيلية ووثائقية، ووسيلة للاكتشاف والتأريخ. ومن بين البلاد التي سَتَسْتَهْدِفُها هذه الجَوْلَة، مصر وتونس والمغرب،

الحديث عن بداية وقوف مُخْرِج مغربي خلف الكاميرا، هيَ البداية الفعلية لميلاد الفيلم المغربي، وانطلاقة السينما المغربية

الذي سيجري به سنة 1896، أي بعد عام واحد من ميلاد السينما، تصوير أول شريط قصير بعنوان (راعـي الماعز المغربي). ونتيجة لهذه الغاية المحدَّدة، والظرفية المبكرة، سيكون هذا الفيلم ذا طابع إثنوغرافي مفرط التبسيط، وشديد التواضع من حيث صناعتُه الفنية. كما سيجري في السنة الموالية، تقديم أول عرض سينمائي في المغرب سيشهده بلاط القصر المخزني بمدينة فاس، تمهيداً للعروض العمومية التي ستتوالى ابتداء من تاريخ فرض الحماية (1912)"[1].

إن الوقوف زمنيا عند هذا التاريخ المبكر، ينبغي أن يصاحبه تدقيق عن كيفية هذه البداية، ومدى نسبتها إلى السينما المغربية. من هذا المنظور، فهذه البداية لا تمثّل سينما مغربية حقيقة (أي وطنية)، يمكننا تحديدها بوجود مؤسّسة مسؤولة عن قطاع السينما، إذ إن تأسيس المركز السينمائي المغربي تأخَّر إلى غاية سنة 1944. ولا يمكن الحديث في هذه الفترة أيضا، عن فيلم مغربي موجّه إلى جمهور مغربي ويقف خلفه مخرج مغربي، إذ إنّ السينما كانت موجّهة إلى نخبة فرنكوفونية أساساً، والأفلام المُنْتَجَة كانت أجنبية أيضا، وكان المغرب يمثل فضاء لتصوير الأفلام، لا غير، ومن بين أفلام كثيرة تم تصويرها في فضاءات مغربية نذكر: فيلم "الباب السابع " لأندريه زفوبودا، وفيلم "زواج الصحراء "، وكلاهما في عام 1948. فيلم "عطيل" لأورسون ويلز عام 1949، فيلم "علي بابا والأربعين حرامي " لجاك بيكر عام 1954، وفيلم "الرجل الذي عرف أكثر من اللازم " لألفريد هتشكوك عام 1955. إن هذه الفترة وإن كانت لا تمثل البداية الحقيقية للسّينما المغربية التي يمكن أن نصفها -لتفادي الخلط- بالوطنية، لكنها كانت تفتح الأفق أمام السينما المحلّية أن تقتدي بها، وأن تَحْذُوَ حَذْوَها.

بداية السينما المغربية:

لقرابة نصف قرن، كانت السينما المُتَداوَلَة في المغرب، هي السينما الأجنبية، سواء التي يشاهدها الجمهور (سينما مصرية، أمريكية، هندية) أو التي يتم تصويرها بالمغرب، لكنها كانت تنمو وتتبلْوَر، وإن كان ذلك بشكل بطيء، حركةُ تَأثُّرِها بهذا الفن، ظهر انعكاسه في تجربة المخرج المغربي محمد عصفور (1935 - 2005)، الذي يمكننا اعتباره أوّل مغربي يقف خلف الكاميرا، رغم أنّ هناك من يحاول نزع هذه الشرعية عن هذا الاسم الذي اشتغل بوسائل ذاتية عبر حُبِّ السينما، والإخلاص لها، والفترة التي تُشَكِّلُ عمر السينما المغربية، الممتد لستّين عاما، تبدأ بفيلمه "الابن العاق" عام 1958، رغم أن تجربته

إن تأسيس المركز السينمائي المغربي تأخَّر إلى غاية سنة 1944. ولا يمكن الحديث في هذه الفترة أيضا، عن فيلم مغربي موجّه إلى جمهور مغربي ويقف خلفه مخرج مغربي، إذ إنّ السينما كانت موجّهة إلى نخبة فرنكوفونية أساساً، والأفلام المُنْتَجَة كانت أجنبية أيضا، وكان المغرب يمثل فضاء لتصوير الأفلام، لا غير.



بدأت قبل هذا التاريخ بكثير[2]. وبعد فيلم عصفور، بعشر سنوات، سيظهر عام 1968 فيلم "الحياة كفاح"، وهو من إخراج محمد التازي، وأحمد المسناوي، ويعقبه مباشرة فيلم "عندما يثمر النخيل"، 1968، الذي أخرجه كل من عبد العزيز رمضاني والعربي بناني.

فترة السبعينيات:

لقد تحقّقت للسينما المغربية ظروف مواتية خلال فترة السبعينيات، ساهم فيها ما هو ثقافي، وما هو دي واجتماعي، فانتقلت إلى مرحلة أهم، أصبح معها الفيلم تفكيراً في الحاضر والمستقبل، فجاء فيلم (وَشْـمَـة)، الذي سيخرجه حميد بناني مطلع هذا العقد، وهو الفيلم الذي لم يَـخْـفُـت الاهتمام به لحَـدّ الآن. وأخرج سهيل بن بركة ثلاثة أفلام (ألف يد ويد- 1972)، و (حرب البترول لن تقع- 1975) و (عرس الدم- 1977). ويضاف إلى أفلام بنبركة الرائدة، فيلم مومن السميحي: (الشركي - 1975)، وأفلام مصطفى الدرقاوي، مثل فيلم (أحداث بلا دلالة- 1974)، كما أخرج أحمد المعنوني فيلمه (آليام آليام- 78)، وأخرج نبيل لحلو البكر (القنفودي- 1978).

فترة الثمانينيات:

مع فترة الثمانينات، بدأ دور الدولة يظهر أكثر في سَـعْـيِـها لدَعْـم الإنتاج السينمائي، حيث حصل تشجيع للنّشاط الإنتاجي. فظهر جيل من المخرجين الجُـدد، وظهرت شروط إنتاج مواتية أمام مخرجين مُـتَـمَـرِّسِـينَ، فأخرج نبيل لحلو مجموعة من الأفلام على غِـرار (الحاكم العام)، و(نهيق الروح)، و(كوماني)، في فترة ما بين 1980 و1989. وأنتج محمد التازي، هو الآخر، مجموعة من الأعمال السينمائية في بداية الثمانينات، من بينها "أمينة" و"للا الشافية". وأخرج عبد الله المصباحي فيلم (أرض التّحدي)، و (سهيل بن بركة) فيلم (آموك).

التسعينيات:

استمر دعم الدّولة لإنتاج الأفـلام، فظهرت مجموعة من الأفـلام الأولى لمخرجين جدد، فتعدّدت الأفلام، وزاد الإقبال على هذا الفن، عاد سهيل بن بركة بفيلم تاريخي 1993 حمل عنوان (فرسان المجد)، وأنتج نبيل لحلو فيلم (ليلة القتل) 1994، أما مصطفى الدرقاوي فقد

فالسينما المغربية دخلت، خلال التسعينيات، مرحلة النشوة على مستوى التلقي. حيث بدأ اندفاع المغاربة نحو قاعات العرض، مع سينما بدأت تتلخص من تجريبيتها، وحكاياتها الشِّعرية المرموزة التي كانت تُعيق عملية التلقي



قدم (قصة أولى) 1992، والجيلالي فَرحاتي، فيلم (شاطئ الأطفال الضائعين) 1991، وظهر فيلم (حب في الدار البيضاء) 1991 لعبد القادر لقطع، وقدّم نور الدين كونجار فيلمين روائيين سنة 1991 هما، (الذاكرة الزرقاء) و(قاعة الانتظار)، وفي عام 1997 قدم نبيل عيوش فيلم (مكتوب)...

بداية الألفية:

استمر الإنتاج السينمائي بنفس الوثيرة في العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين، واتَّجهَت فيها الكاميرا إلى قضايا سياسية واجتماعية، لم تكن مطروحة من قبل، حيث أخرج نبيل عيوش سنة 2000 فيلم (علي زاوا)، وأخـرج حسن بنجلون (شفاه الصمت)، وفي عام 2004، أخرج محمد عسلي فيلم (الملائكة لا تحلق فوق الدار البيضاء). وفي عام 2005، أخرجت ليلى المراكشي فيلمها (مــاروك)، وقدمت المخرجة ياسمين قصاري فيلم (الراقد)، وفي عام 2007، قدّم داوود أولاد السيد فيلمه (في انتظار بازوليني)، كما قدّم محمد اسماعيل فيلم (وداعا أمهات)، و فوزي بن السعيدي فيلم (ألف شهر) (2003)

العقد الثاني من الألفية:

بلغ إنتاج الأفـلام في العقد الثاني من الألفية الجديدة مداه، حيث أصبح الإنتاج السنوي يفوق عشرين فيلما طويلا سنويا، فشاهدنا الكثير من الأفلام الجيّدة لمخرجين مُـتَمَـرِّسـين وجُـدُد، مثل: فيلم (أشلاء) لحكيم بلعباس، و(الوتر الخامس) لسلمى بركاش، و(الجامع) لداوود ولاد السيد، و(جناح الهوى) لعبد الحي العراقي، و(الطريق إلى كابول) لإبراهيم الشكيري، و(موت للبيع) لفوزي بن السعيدي...واستمرت وثيرة التطور في العقد الأخير أيضا، فشاهدنا أفلام كثيرة مثل: (اندرومان من فحم ودم)، لعز العرب العلوي، و(موشومة) للحسن زينون، و(ملاك) لعبد السلام الكلاعي، و(زيرو) لنور الدين الخماري، والصوت الخفي) لكمال كمال، و(سرير الأسرار) لجيلالي فرحاتي، و(جوق العميين) لمحمد مفتكر، و(إطار الليل) لتالا حديد، و(جوع كلبك)، و(البحر من ورائكم) لهشام العسري...

الإنتاج، التلقي والجماليات:

الإنتاج والتوزيع:

حتى عام 2017 بلغت فيلموغرافيا السينما المغربية 375 فيلما، انطلاقا من فيلم محمد عصفور الابن العاق، عام 1958، واللاَّفِـت أن ربع هذا الرقم، أي 118 فيلما، تحقّـقت في السنوات الخمس الاخيرة ! وهذه مفارقة تُـبْرِزُ تطور الإنتاج المغربي، وحرص الدولة على تبنّي مسار كمّي من شأنه أن يرسّخ إنتاجا سنويا، تجاوز في السنين الأخيرة 20 فيلما طويلا سنويا، لكنها رؤية تبرز الكثير من الاعطاب، أبرزها بلوغ رقم إنتاج بغض النظر عن كيفيات تحققه. كما أن الفيلم المغربي يواجه إشكال التوزيع الداخلي

حتى عام 2017 بلغت فيلموغرافيا السينما المغربية 375 فيلما

وأمام عدد الأفلام المُنْتَجَة سنويا 20 - 25 فيلما سنويا، يُقَابِلُه غياب شروط التلقي. فقد تراجع عدد القاعات السينمائيةَ بالمغرب من 254 قاعة في العام 1980، إلى 31 قاعة حاليا.

والخارجي، بالإضافة إلى منافسة الفيلم الأجنبي له داخل قاعات سينما قليلة، وأغلبها ذات شاشة واحدة.

التلقي:

يتحدّد شرط تلقّي السينما في شِـقِّـهِ الفُرْجَـوِيّ في المشاهدة، أي مشاهدة الفيلم، وقد كانت الوسيلة الوحيدة لمشاهدته تتمثل في قاعة السينما التي تظل هي الوسيط الذي لا غنى عنه، وأمام عدد الأفلام المُنْتَجَـة سنويا 25-20 فيلما سنويا، يُـقَـابِـلُـه غياب شروط التلقي. فقد تراجع عدد القاعات السينمائية بالمغرب من 254 قاعة في العام 1980، إلى 31 قاعة حاليا. وبحسب إحصائيات المركز السينمائي المغربي حول القاعات السينمائية النشيطة، فهي تتوزّع على الشّكل التالي: الدار البيضاء: 10 قاعات، لساكنة تفوق أربعة ملايين نسمة، مراكش: 4 قاعات، طنجة:4 قاعات، الرباط: 4 قاعات، مكناس: 3 قاعات، تطوان: قاعتان، فاس 3 قاعات، وجـدة، سلا، أكادير: قاعة واحدة. بيد أنه يمكن الحديث عن 4 مركبات سينمائية، اثنان منها بالدار البيضاء، ميكاراما (14 شاشة) وإيدن كلوب (3شاشات) ومركب بمراكش: ميكاراما (9شاشات) ومركب آخر بفاس: ميكاراما (3 شاشات). ويمكن أن نضيف مركب ميكاراما طنجة (9 شاشات وهكذا يصل عدد الشاشات السينمائية بالمغرب إلى 66 شاشة. وإذا كان 13 مليون متفرج قد اقْتَنَوْا تذكرتهم في العام 2000، فإن هذا الرقم تراجع، حسب إحصاءات 2015، إلى مليون و842 ألف و348 تذكرة فقط! "[3].

أمام عدد هزيل مثل هذا، حاولت الدولة تبني مـشروع دعم القاعات وإعـادة فتحها، وهو مشروع يهدف إلى بلوغ 400-350 قاعة سينما. وبغض النظر عن جدّية هذا القفزة الطموحة التي ستمكّننا من إعادة امتلاك بنية تحتية مهمة ستغني القـطاع وتُـنْعِـشُـه، إلا أنها سَـتَـصْـطَـدِمُ بنتائج قاسية، إذ ليست هناك خُطَط موازية لأعداد جمهور ناشئ يلج هذه القاعات مستقبلا، مثل المدرسة التي تفتقر مقرراتها إلى مواضيع عن السينما والفن. فمشكلة إعادة الجمهور إلى القاعات يجب أن تُحَـلّ باستحضار جوانب عديدة يختلط فيها ما هو اقتصادي، كالقدرة الشرائية، بما هو ثقافي واجتماعي...ومن زاوية ثانية فقد شكّلت مرحلة التسعينيات، مرحلة مهمة في معرفة علاقة الجمهور المغربي بالسينما المغربية التي يعكسها ذهابه إلى قاعات السينما، " فالسينما المغربية دخلت، خلال التسعينيات، مرحلة " النشوة" على مستوى التلقي. حيث بدأ اندفاع المغاربة نحو قاعات العرض، مع سينما بدأت تتلخص من تجريبيتها، وحكاياتها الشِّعرية المرموزة التي كانت تُـعيق عملية التلقي. حيث بدأ المخرجون يدركون، ليس من باب السَّـلْـوَى، أن التفكيك وإعادة التركيب، ليسا من مهام الجمهور العريض، وأن الناس يتوجهون إلى قاعات السينما لمشاهدة أفلام تُـتِـيح لهم الاستمتاع، والاسترخاء، والحلم، وإطلاق العنان للخيال". هذه الفترة تستدعي

التأمل والوقوف عندها، كونها كانت فاصلة بين مرحلتين لا تشبهانها، فهي مسبوقة بمرحلة لم تجد فيها الأفلام المغربية الطريق إلى قلوب المشاهدين، حيث كانت التجارب السينمائية تحمل هموم ومشاريع شخصية، لم تكن تخاطب جمهورا واسعاً، بالضرورة، وبعد هذه الفترة دخلت السينما المغربية ظروف تلقي مُغَايِرَة تماما، استمر فيها تجاوب الجمهور مع مواضيع الأفلام المنتجة، ولكنّه كان يسير إلى الخُفُوت، لنصل إلى شبه قطيعة في الوقت الراهن، حيث ينقسم جمهور السينما إلى قسمين كبيرين، مُتَفَرِّج عادي، يشاهد أفلام الكوميديا والحركة ، وجُمهور نُخْبَوِيّ، يتشكل في الغالب من جمهور مهرجانات السينما. وفي كلتا الحالتين، فطقس المشاهدة تراجع بشكل مهول بالمغرب.

الجماليات:

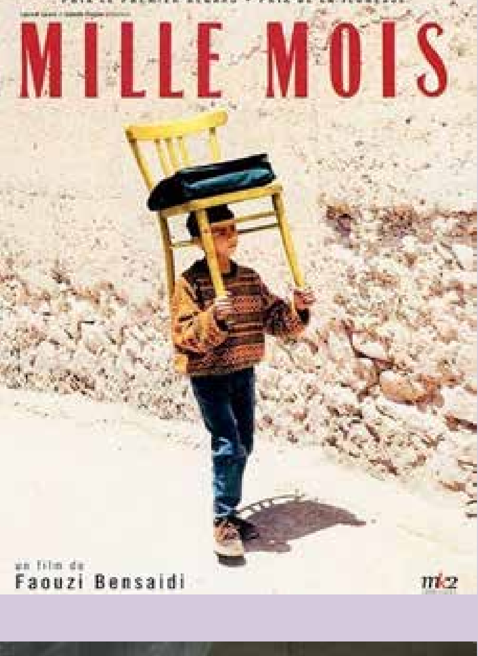
لم يكن سهلا على السينما المغربية أن تُفْصِحَ في فترة ما عن مسار أو تيار سينمائي يُمَيِّزُها، ويمكن اتخاذه مدخلا للحديث عن جوانبها الجمالية، لكن عكس هذا، يمكن الحديث عن تجارب مخرجين، أو عن أفلام معينة، وتبعا لذلك فسنتَحدّث عن ملامح الفيلم المغربي، وليس عن ملامح مدرسة سينمائية مغربية. وفي هذا السياق سنلاحظ أن الفيلم في السبعينيات والثمانينات –رغم المشاكل التقنية - كان يبحث عن سبل تعبير، ويُجَرِّب رؤى جديدةً، ورمزية، فحصلت هوّة واسعة، فصلت السّينما المغربية عن جمهورها. "ذلك أن النية النظيرة على المستوى السياسي لم تكن مُسْعِفَةً في التَّرْوِيج لسينما تَقَع، في الغالب، على يسار السلطة كقوة ناقدة ومعارضة وشاحذة للوعي. فبينما كان المُنْجَز السينمائي يُمْعِنُ في تجريبيته الواقعية من الاصطدام مع السلطة، بسبب الصراع الذي كان محتدما، آنذاك، بين اليسار ذي النزعة التحريرية، وبين المخزن الذي كان يبطش بمعارضيه من أجل استمراريته..كانت السلطة المخزنية مُنْهَمِكَة في تقديم نموذج مغلق للعرض السينمائي (الأمريكي، الهندي، المصري)، وهو النموذج الذي ساهم في اتِّساع الهوّة بين الفيلم المغربي وجمهوره، وبالتالي جعل السينما المغربية تدخل حيِّزاً آخرَ للدفاع عن الذات. في حين تكرَّس النموذج المغلق، أو الاقتراح المُنَمْذَج، كهيمنة لخطاب مُؤَسَّساتي مُؤَدْلَج. فيه تتحول المؤسسة إلى عائق[4]. كما توزَّعَت التجارب، بين سينما نخبوية، وسينما الجمهور العريض، كانت القاعات دائما تُفْصِح عن تفوق كبير لسينما الجمهور العريض، لكن التجارب المغايرة، كانت تضمن للمغرب التواجد في الكثير من المهرجانات الدولية، بدءاً من مهرجان «كان»، مرورا ببرلين، وانتهاء بأبي ظبي. كما لا يمكننا إغفال لعنة الفيلم الأول لدى الكثير من المخرجين، حيث يصعب عليهم تجاوز فيلمهم هذا، بأفلام أخرى أهم منه. وفي السينين الأخيرة، ستُسجِّل السينما المغربية عودة التجريب من خلال كثير من الأفلام، أغلبها للمخرج هشام العسري.



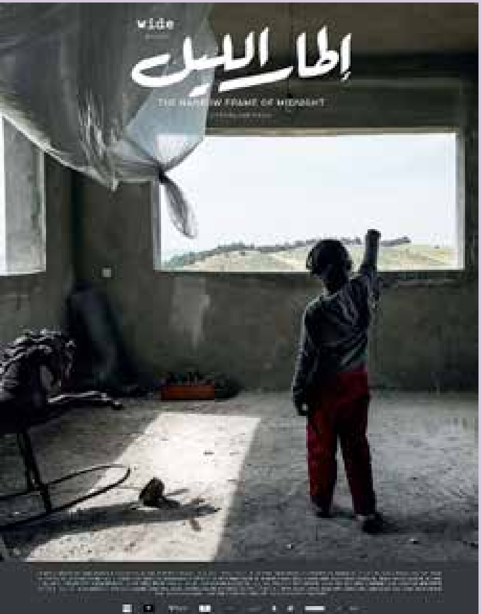
خاتمة:

عموما، لا يمكن أن ندير الظهر للتصورالذي تتبناه الدولة في دعم السينما، ولا يمكننا، أيضا، أن نطمئن إليه ونشيد به، دون تحفُّظ، كونه ما زال يغفل الكثير من التفاصيل المتعلقة بتتبع المشاريع الجادة ودعمها، كما أنه تصوّر يفتقر إلى تجديد وسائل توزيع الأفلام وتسويقها، ولا يهدف أيضا إلى إعداد جمهور ناشئ، وإن تحقق النظر بشكل متواز إلى هذه العناصر مجتمعة، فستكون السينما المغربية رائدة عربيا.









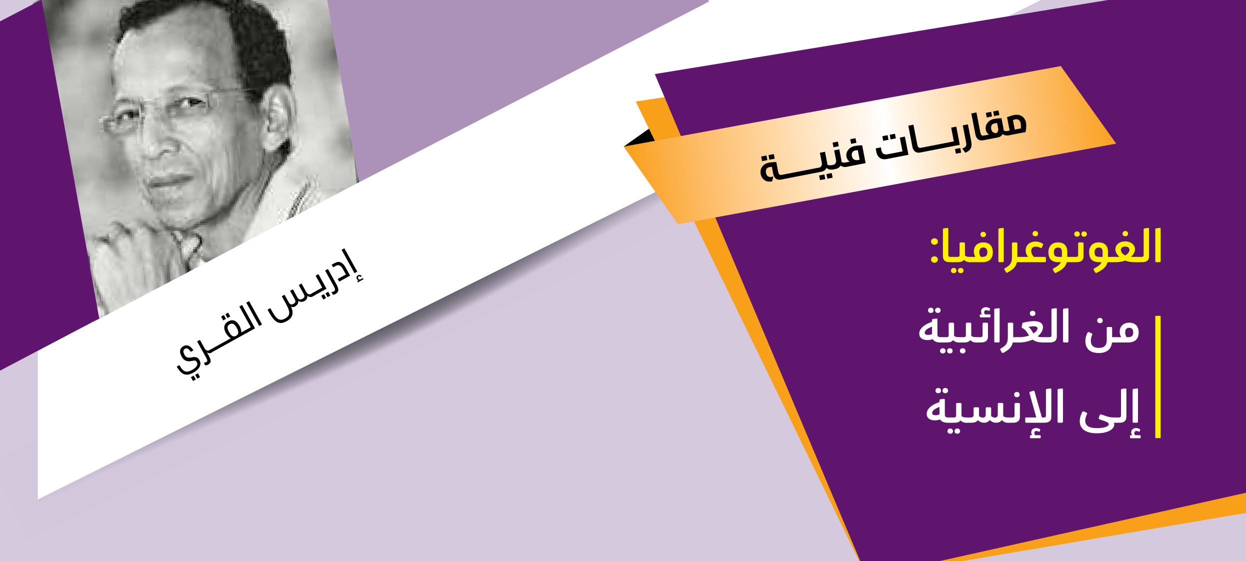
الهوامش

1. حسن بحراوي، مسار السينما المغربية، قراءة في التراكم والأداء: http//www.minculture.gov.ma/index.php/2010-01-11-01

2. انطلق مشوار محمد عصفور، عام 1940 بداية بأفلام قصيرة، تم تصويرها بكاميرا 9 ملمتر، أولها فيلم إبن الغابة، سنة 1941، أموك القاهرة 1949، جُحا 1950، اليتيم 1957، الهاربوم من السجن 1958... ثم أنجز أول شريط طويل سنة 1958 بعنوان الإبن العاق، وشريطا آخر سنة 1970 بعنوان كنز جهنمي.

3. الحصيلة السينمائية لسنة 2015، انظر أيضاً، التلقي من الأدب إلى السينما، جميلة عناب، سليكي إخوان، طنجة، ط 1. 2018، ص 210

4. ن.م. ص 181



الفوتوغرافيا: من الغرائبية إلى الإنسية

إدريس القري

لنبدأ أولا بالحديث عن ظهور الفوتوغرافيا في نشأتها. لسنا بصدد تأريخ من أي نوع كان، بل نحن بصدد رؤية مختلفة لهذه النشأة، ولننتقل بعد ذلك للحديث عن بعضٍ من خصوصيات الصناعة والتلقي في الفوتوغرافيا الفنية.

محاولة القبض على الزمن

شكَّلت الفوتوغرافيا منذ ظهورها مع الزيارات الأولى "للفضول" الاستعماري لبلداننا العربية شرقا وغربا، بل وحتى في بلدان السبق في اختراعها وممارستها بفرنسا، ثم في أمريكا وغيرهما، شكَّلت مجال بذخ يثير الانبهار لِجدَّتِه، ولعدم توفُّره سوى للمحظوظين، يلهون به و"يزينون" أنواتهم زهوا وافتخارا. لم يدُم هذا الوضع طويلا، فسرعان ما تحولت الفوتوغرافيا مع مرور السنين، ومع انتشارها كممارسة في الحياة اليومية، إلى "كتابة" سحرية بالضوء تُقاوِم الفناء من خلال "توقيف الزمن"، وتخليد اللحظة التي تعني الشيء الكثير بالنسبة للأفراد على اختلاف ثقافاتهم ومستوياتهم.

للاستجابة إلى هذه الرغبة الإنسانية في "الإفلات" الوهمي بكل تأكيد من براثن الموت، تقوم الفوتوغرافيا، بمبادرة من المُصور الفوتوغرافي، أو "الأوبراتور" operator بتعبير أب السيميائيات الفرنسي "رولان بارث" 1، يقوم « بتجميد » لحظات ترتبط تارة بأفراح، وتارة بمآس وأتراح، لأفراد ثم لشعوب ولأمم مع تطور أساليب إذاعتها ونشرها، وهو ما أكسبها مع المدة سلطة مؤثرة على مصائر أصحاب أعتى السلط أحيانا. هكذا غدت الفوتوغرافيا، أحيانا أخرى، وسيلةً "لتمجيد" السلطة السياسية والاقتصادية وخدمتها، بتلميع صورتها، والإعلاء من شأنها، لتتحول ممارستها إلى مجرد أداة دعائية في خدمة المؤسسة ضمن وسائل الإخبار، ونشر المعلومة أحيانا، وضمن وسائل التطويع manipulation، والانحياز "لصيغة" مُعينة في تقديم هذه المعلومة أو تلك أحيانا أخرى.

> **ظلت النظرة الغرائبية والفولكلورية هي مقصد أغلب الفوتوغرافيين وهي النظرة التي طغت على أعمال الفوتوغرافيين العالمثالثيين، ومنهم مغاربة، سعيا وراء الاعتراف العالمي ».**

تعمقت هذه المفارقة، مفارقة هوية الفوتوغرافيا الأداتية مع وضد الحقيقة الإنسانية، بتطور هذه الصنعة وهذا الفن ووضعها التعبيري من جهة، ووظيفيتها الإعلامية من جهة ثانية على مستويين على الأقل:

أولهما، بُعدُ اندماجها في التطور التكنولوجي ومكتسباته التي غيرت من الإنجاز التقني للصورة الضوئية، عموما، ولممارسة الفوتوغرافيا كأساس لكل أشكال التعبير بالصورة بكامل أصنافها.

وثانيهما، بُعد وظيفية هذه الصورة الفوتوغرافية التي غدت ذات حضور يومي، في كل مجالات الحياة، وعلى كل أشكال الحوامل الخاصة والعامة، الفردية والجماهيرية، ابتداءً بالهواتف الشخصية، وانتهاء بالشاشات العملاقة المنصوبة على أوسع وأشهر الساحات والشوارع، بأكبر وأجمل وأعرق المدن العالمية.

اعتبرت الفوتوغرافيا بعد ذلك فنا مستقلا بذاته. فقد غدا قادرا على إعادة تشكيل الواقع تخييليا ومنحه معانٍ ودلالاتٍ غير تلك التي هو فيها على الطبيعة، ولا تلك التي هو عليها في عين العامة من الناس، الذين ليست لهم سريرة ولا حدس الفنان، ولا قدراته.

اُعتبرت الفوتوغرافيا، إذن، بعد ذلك فنا بعد الاعـتراف به في نهاية السبعينيات "كطريقة للاشتغال »، وهو الإعلان الذي ارتبط بالاتجاهات الطليعية في الفن السبعيني بالولايات المتحدة الأمريكية، وعلى الخصوص بالأوساط النيويوركية. بحيث أصبحت الفوتوغرافيا "فكرة" وموقفا، التزاما وقيّما. تمَ هذا الإعلان، أيضا، على إثر بداية القراءات الأولى التحليلية النقدية للمنتوج الفوتوغرافي بفرنسا خاصة، وذلك خلال النصف الثاني من السبعينيات، حيث طرحت قضايا بُعدِيها السوسيولوجي والفلسفي، وعلاقتها بالتشكيل وبالمسرح، من حيث طبيعة استرجاعها للواقع ووظيفتها فيه، ناهيك عن علاقتها المعقدة بالفن وبالإبداع وذلك لاعتمادها الراجح على التقنية.

الـفـوتـوغـرافـيـا والـسـيـاق العالمي: من الغرائبية إلى الإنسية

ظهرت الفوتوغرافيا كفن خلال السبعينيات والبراغماتية في الإبـداع، كما في النقد، ضاربة حراستها اللصيقة على ساحة الإنتاج الفنيٍ والفكري، بل حتى الفلسفي المعرفي أساسا. فن الفوتوغرافيا هذا طَارَدَتْه وصاية الفنون التشكيلية عليه لزمن، لكنه اعتبر بعد ذلك، وخاصة مع اندلاع وتَوسُّع الحرب الباردة، وذلك على الرغم من انتشار، غير فعّال على كل حال، لتيارات الإنسية والنقد والفن الملتزمين عبر التراب الأوروبي والأمريكي.

كانت الإيديولوجيا القوية بخلفية الحرب الباردة تجهض الانتشار المُلِحّ لهذه التيارات، أو أنها تُسهِّل احْتِواءَها. هكذا سيكون الناقد المثالي، هو الناقد النزيه، بمعنى، ذلك الذي تتقارب ميوله

ورغباته، ما أمكن، مع ميولات ورغبات جمهوره : أي حيث تسود النزعة النفعية. تَوَلَّد عن أجواء الحرب الباردة، أيضا منذ الستينات التي انتشر فيها الإبداع، وتعددت خلالها مجالات تبلوره الفنية والفكرية، تولّد عنه استقطاب إيديولوجي حادّ، تقَوَّتْ معه حركةٌ إنسِيَّةٌ شملت أشكال التعبير الفني الذي حمل قضايا الدفاع عن الفقراء والمهمشين، ضحايا التمدين والتصنيع، بل وحتى ضحايا التحديث الليبرالي والديمقراطية السياسية من جهة، وعنف أشكال الحكم الديكتاتوري، وتحكمية الاشتراكيات الأوروبية أو العالمثالثية المشوِّهة لقيم الفكر الاشتراكي، من جهة ثانية.

هكذا كادت الفوتوغرافيا أن تعود إلى بعض من أصول الفنون الدينية في ارتباطها بالقيَّم : ألم يقل الكثير من السوسيولوجيين والأنثروبولوجيين ومؤرخي الفنون، بأن الأديان الوضعية القديمة، وقبل ظهور الأديـان السماوية التوحيدية، في أبعادها الاحتفالية بالآلهة والتقرب منها أبدعت أشكال الإيقاع والملابس والتَّزْيين والغناء، تَقَرُّباً وزُلْفَى لهذه الآلهة، وطلباً للحماية من ضُعْف البشر أمام جبروت الطبيعة آنـذاك : خلاصة مُغْرِيَة للتبني هذه التي تقول: « كل الفنون خرجت من المعبد .»

تبلور الفن الفوتوغرافي

إن الفوتوغرافيا، هي، أيضاً، فن لم يستطع، مع ذلك وفي غالب الأحايين، وحتى في أكثر الدول ريادة في التطور العلمي والثقافي والتكنولوجي والاقتصادي، الاشتغال سوى على "تبريز" المظاهر "الجمالية" للجسد الاستهلاكي الحامل للمزيد من الكسب التجاري. كان ذلك، في الغالب، خدمة لكبريات المشاريع الرائدة في الاقتصاد العالمي. وقد كان، ولا زال جسد المرأة حاملا ومجسدا للغواية وللشهوة، ومن ثمة وسيلة للترويج التجاري والاقتصادي بكل أشكاله وأنواعه.

لم تلتفت الفوتوغرافيا لمظاهر الفقر واندحار الثقافات المحلية من منظور يقطع مع النظرة الاسْتِصْغارِيَة الفولكلورية والغرائبية التي سادت



يبلغ تشْيِيء المرأة قمته مع فوتوغرافيا الموضة والماركات العالمية للسَيارات وللألبسة. في هذا السياق تحيل الفوتوغرافيا العالمية كل مظاهر الثقافات العريقة والضاربة في التاريخ، إلى مجرد صور نمطية فولكلورية المحتوى، وإثنوغرافية الصيغة واستهلاكية الغايات وهجينة الجمالية بالتالي.

نشأتها، إلا وقد أصبحت فنا رفيعا ونبيلا في تحديد موقعه الفكري والوجداني من القضايا الإنسانية الكبرى. ظلت النظرة الغرائبية والفولكلورية هي مقصد أغلب الفوتوغرافيين وهي النظرة التي طغت على أعمال الفوتوغرافيين العالمثالثيين، ومنهم مغاربة، سعيا وراء الاعتراف "العالمي ». لم تفقد هذه النظرة « الاستشراقية بمعنى ما »، إلا مع نهاية منتصف القرن الماضي، ومطلع الألفية الثالثة، حيث بلغت العولمة، قبل إعلانها مع اتفاقيات التحرير العالمي للتجارة - والفوتوغرافيا من أنجع أدواتها في دحر الفنون وقيمها النبيلة. يبدو ذلك واضحا في الاستعمال الاحترافي والمُكَثَّف والمدروس للفوتوغرافيا في الحروب الدعائية السياسية والإيديولوجية والتجارية. هناك يبلغ تشْيِيء المرأة قمته مع فوتوغرافيا الموضة والماركات العالمية للسيارات وللألبسة. في هذا السياق تحيل الفوتوغرافيا العالمية كل مظاهر الثقافات العريقة والضاربة في التاريخ، إلى مجرد صور نمطية فولكلورية المحتوى، وإثنوغرافية الصيغة، واستهلاكية الغايات، وهجينة الجمالية بالتالي.

بموازاة ذلك تطور الاستعمال الثقافي والفني المُسْتَلْهِم للقيم الإنسانية النبيلة، المقاومة لكل أشكال تدمير الجميل والأصيل، وتشويهه في الثقافات الإنسانية، تطور هذا الاستعمال في ممارسة التصوير الفوتوغرافي العالمي عن وعي من المصورين الفوتوغرافيين. لدى هؤلاء تَحَقَّقَ الْتِحَام الذوقي بالقيمي في ذواتهم الإبداعية، فالتحمت هذه الأعمال بالنقاشات الفكرية والسياسية حول وظيفة الفنون ودورها في تطور الثقافات، وتحسين عيش الإنسان وبناء السلم والعدالة والتسامح والحرية والديمقراطية في المجتمع البشري.

غدت الفوتوغرافيا، إثر ذلك، أداة تواصل فعالة وناجعة أنتجت صورا أقامت وأقعدت سُلَطا مُخيفة حَوَّلَتْها، بشكل مذهل إلى سُلط خائفة. هكذا أيضا دخلت الفوتوغرافيا، مع المنتصف الثاني للقرن العشرين، نادي "الصناعات الإبداعية"، فغدت من الفنون التي تؤرخ وتوثق وتحمي بل وتطور صيغا إبداعية جديدة وجدية للتنوع الثقافي وللتمثيل والتمثُّلِ الدّيمقراطي لهذه الثقافات.

إن الفوتوغرافيا، من المنظور الفلسفي، وسيلة وطريقة مختلفة للانفتاح على الآخر. فالذات لا ترى نفسها إلا من خلال هذا الغير الذي يمنحها معنىً في الوجود، وقيمةً وتَحَرُّراً من فيزيائيته، ومن معماريته الضيِّقة. هكذا تسهم الفوتوغرافيا الفنية في تحليق «الأنا»، كصقر نحو الفضاء الرحب للثقافة بمعناها الأنثروبولوجي العام. ليس الغير في نهاية المطاف سوى آخرُ الأنا الذي هو أنا، وإن لم يكن أناي الخاص والذاتي، كما يقول جون بول سارتر. تُعرَف الفوتوغرافيا بالأنا باعتباره طلبا

للآخر. فهي تمد له يدها خلال ما جمعته هذه الذات من تجارب وخبرات، لن تكتسب قيمتها إلا من خلال التبادل الآخر، والتشارك وإياه فيها. في هذا السياق تبدو الفوتوغرافيا وكأنها إحدى الوسائل الأنجع، والأقوى لتوسيع دائرة هذا التبادل، وهذا البناء لما أسْمَتْهُ الفلسفة بالفضاء البَيْنذَاتِيّ، حيث تذوب الأنانية ويحضر "النحن"، شريطةَ أن لا يكون هذا النحن ذريعة للأقوى، لتحويل الأنا الأضعف لعبد للأنا الأقوى، وذلك، لعمري، واقع ممارسة الفوتوغرافيا المُمَكْنَنة، زيادة عن اللازم، والمُدجَّنَةِ والمُعَوْلمة، وهي الأكثر « سلطة » حد اعتبارها نموذجا لحد الآن، لاحظ في هذا السياق كل الصور الفوتوغرافية لمصورين صحافيين عالميين واكبوا حروب الفيتنام وإسرائيل 67 - 73، والحرب الأهلية في رواندا، وفي ثورات وانتفاضات فلسطين - الشيلي - جنوب إفريقيا ... وماكشفت عنه من حقائق صادمة، مما شكلَ ضغطا عالميا قويا أثَّر في سياسات وقرارات، ناهيك عن ما سمي بالربيع العربي، ودور الصور فيه وفي مجراه.

إن الفوتوغرافيا، من المنظور الفلسفي، وسيلة وطريقة مختلفة للانفتاح على الآخر. فالذات لا ترى نفسها إلا من خلال هذا الغير الذي يمنحها معنىً في الوجود، وقيمةً وتَحَرُّراً من فيزيائيته، ومن معماريته الضيِّقة.

هكذا غدت الفوتوغرافيا اليوم، ليست مجرد منبعَ المكر والسحر والنجاعة التواصلية الجماهيرية، غير المسبوقة للبصري، عبر تاريخ الإنسانية جمعاء، بل أحد أقوى الفنون عند تركيبها بحوامل وتقنيات أخرى، أخرجت من رحمها التلفزيون والسينما والإشهار. الأول يُبْهِر ويَتَبَخَّر تاركاً وراءه خسائر فادحة على الثقافات، والثانية تبصم لتستقر، وهي فن رفيع، في ذاكرة التاريخ الجماعي النبيل للإنسانية. والثالثة هي الأكثر حَمْلاً لِلُبّ الميركانتيلية القديمة الجديدة.





شعر

قصائد صغيرة

عبد الكريم الطبال

1

أغْـــــــِنيةْ

**

في أمسية شتْويةِ

كالمُوسيقى

كنَّا نتجوَّل فيها وحْديْنا

أنتِ في الضّفةِ

وأنا في الأعماقْ

كنا نتحدثُ في نزهتنا

عن زقزقة الأمطار

عن جثثِ الغرقى

كانوا سبقونا

في أمسية شتويةِ

كالموسيقىِ





مَشِيئةْ

**

لو شئتُ لك الدهشةَ

ما شئتُ

سوى أنْ تتحوَّلَ

نهراً

يَجْرِي خَلْفًا

إلى النبعِ

ليسكنَ في المهدِ

طفلاً

يُغمغمُ قربَ الأمْ

أو أن تتحوَّلَ

قيثاراً

يسكنُ في بيت الأوراقِ

يُمَوْسِقُ أذْكارَ الطَّيْرِ

وعازفهُ الماهرُ

أنتْ



3

تحت الشجرة

**

أمرُّ تحتها

ولا أرفعُ الرأسَ

لا أدوسُ ظلها

أمرُّ

كالخيالِ

كالمِرآةْ

أحضنها. تحضنني

كأنَّنى ورقةٌ

أو قطرةُ ندى

تُشبهُ لؤلؤةْ

....

أيتها الأم البعيدةُ

التي تمرُّ

وأنا أمُرْ

ما زِلتُ إلى الآنَ

دمعةً

تُشبهُ لؤلؤةْ



4

أشجَارٌ أخرى

**

أحياناً

أصمتُ

وأنا أسمعُ صوْتي

يتكلَّمُ

عن أشجار أخرى

تنبتُ

في غير الأرضْ

يدْعُوني

أن أرحل مِن صمتي

إليها

هيَ وارفةٌ

هي تعلو دوماً

سوف تُؤويك

مع الطَّيرِ

وقد تمنحكَ الريشْ

.....



5

أنا الضَّـــــــــــوء

**

الضَّوءُ

سفرٌ في البحرِ

دُون قاربٍ

إلى المحارِ

في الأعمـــــــــاقْ

...

الضَّوءُ

يَخْتَضُّ الرَّتابَةَ

في الروحْ

فتفتحُ العينينِ

في المخاضِ

في الصَّمت الخفيضْ



....

الضَّوءْ

سحابةٌ معلَّقةْ

في جيدِ نجمةٍ

تُصلي الليلَ

كلَّ الليلْ

....

يَا لَيْتنَا

نراكَ

أو ترانَا

نحنُ العُمَـــــــاةْ

.....

6

وَثِـــــــــيقَةْ

**

أيُّها الكهنوتْ

أيها الغارِسونَ

الرَّمادَ

مَحوْنَا الوثيقةْ

السَّلامُ عليكمْ

علينا السَّلام

....

كتابـــات إبداعيـة

شــعر

محمد بنطلحة

غُيُـومٌ كَثِيـرَةٌ فَـوْقَ مَائِدَتِي

تَذْكِرَةُ ذَهَابٍ، فَقَطْ
(Aller simple)

فِي غَفْلَةٍ مِنْ ذَلِكَ اللَّيْلِ،
الْحَوَاسُّ كُلُّهَا اشْتَغَلَتْ، عَنْ آخِرِهَا.
اشْتَغَلَتْ وَمَا تَزَالُ .
الْمُمْكِنُ غَلَبَ الْمُحَالَ.

هَكَذَا ذَهَبْنَا،
إِلَى أَعْمَاقِ ذَلِكَ اللَّيْلِ
عِطَاشاً،
وَحُفَاةً،
وَعَرَايَا.




ذَهَبْنَا فِي الهَزِيعِ الأَخِيرِ مِنْ قُبْلَتِنَا الأَخِيرَةِ،
ذَهَبْنَا مُنْدَسِّينَ بَيْنَ أَمْتِعَةِ الْقَرَاصِنَةِ،
وَالْعَبِيدِ،
وَالْحُورِيَاتِ،
وَالْغَرْقَى.
فَوْقَ شِفَاهِنَا قَوَارِبُ صَغِيرَةٌ مَثْقُوبَةٌ.
جُرُوحُنَا كَمَنْجَاتٌ.
وَأَقْرَبُ مِينَاءٍ إِلَيْنَا، وَرَاءَ ظُهُورِنَا
بِأَلْفِ كَمَنْجَةٍ
وَكَمَنْجَةٍ.

هَكَذَا ذَهَبْنَا :
مَا مِنْ تِيجَانٍ، أَوْ هَدَايَا.
وَلَكِنْ، ضَاحِكَيْنِ
(كُنَّا اثْنَيْنِ)
مِنْ دَهَاءِ الحِبْرِ، وَقِلَّةِ حِيلَةِ الوَرَقِ.
وَغَيْرَ مُبَالِيَيْنِ
(كُنَّا اثْنَيْنِ)
لاَ بِالْكَنْزِ المَدْفُونِ تَحْتَ أَقْدَامِنَا،
وَلَا بِالشُّصوصِ الْعَالِقَةِ
فِي حَنَاجِرِنَا

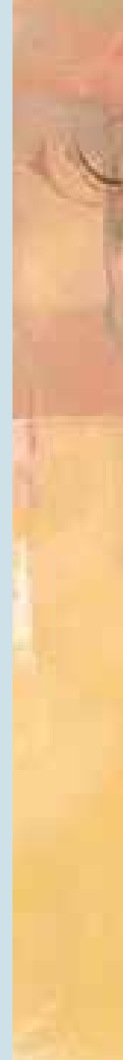




هَكَذَا ذَهَبْنَا.
وَهَكَذَا تَكَلَّمَ الْحَجَرُ فِي الْمَاءِ.
تَكَلَّمَ فَارْتَجَفَتْ فَرَائِصُ النَّوَارِسِ،
وَالحُورِيَّاتِ،
وَالعُلَبِ الطَّافِيَةِ.
وَعَقَّبَ الصَّدَى :
المَاءُ سَوْفَ يُصَابُ بِالْهِسْتِيرْيَا.
وَالقَرَاصِنَة سَوْفَ يَقْهَرُهُمْ غُمُوضُ الْخَرِيطَةِ،
وَيَرْجِعُونَ مِنْ حَيْثُ جَاءُوا.
سَوْفَ يَرْجِعُونَ وَهُمْ يَتَقَاتَلُونَ
عَلَى الذَّهَبِ،
وَالخُمُورِ
وَالحُورِيَّاتِ.
هُمْ سَوْفَ يَرْجِعُونَ.
وَنَحْنُ سَوْفَ نَبْقَى.
نَحْنُ،
وَالْعَبِيد،
وَالْعُلَبَ الطَّافِيَةَ.
هُنَالِكَ، فِي تِلْكَ الأَعَالِي:
شَرَارَاتٍ،

وَجُرُوحاً،
وَشَظَايَا.

هَكَذَا يَا لَيْلُ !
أَهَكَذَا يَالَيْلُ ؟
نَحْنُ نَرْقُصُ فَوْقَ عُبَابٍ أَيْنَ مِنْهُ الجَمْرُ.
وَأَنْتَ تَعْرَقُ.
وَتَشْقَى !



لَيسَ بَعْدُ،
فِي بَهْوٍ مَحْفُوفٍ بِالْمَرَايَا

مَازِلْتُ ظَمْآنَ.
أَأَنَا شُعَاعٌ عَابِرٌ فِي تِلْكَ المَرَايَا ؟
أَمْ – فَقَطْ- قَارَبٌ مَنْسِيٌّ
بَيْنَ اسْتِعَارَتَيْنِ ؟

يَا امْرَأَةُ !
بِالْأَمْسِ، تَهْطِلِينَ بِالكُتُبِ الأُولَى



فَوْقَ أَيِّ مِزْهَرِيَّةٍ،
وَأَيِّ مَائِدَةٍ.
وَالْيَوْمَ،
تُقْبِلِينَ،
مِنْ بَابٍ غَيْرِ مَرْئِيٍّ فِي النَّصِّ،
وَتَرْتَمِينَ
- كَالْعَاصِفَةِ -
فِي رَغْوَةٍ تَتَلَعْثَمُ بِكَ
فِي مَنَامِي.

يَا امْرَأَةُ !
إِلَى مَتَى وَأَنْتِ تَسْبَحِينَ فِي صَمْتِي،
وَتَغْرَقِينَ فِي كَلاَمِي؟
ثُمَّ
- حِينَ يَفِيضُ بِكِ مَاءُ النَّصِّ-
تَسْتَلْقِينَ فَوْقَ صَفْحَةٍ بَيْضَاءَ
وَتَأْخُذِينَ حَمَّامَ شَمْسٍ،
مِنْ وَرَائِي؟

يَا امْرَأَةُ !
هَا هُنَا،



فِي بَهْوٍ مَحْفُوفٍ بِالْمَرَايَا :
الْأَلْفَاظُ قَرَاصِنَةٌ .
وَالْمَعَانِي سَبَايَا.
تَجَرَّدِي، إِذَنْ، مِنْ كُلِّ بَحْرٍ،
وَكُلِّ رَوِيٍّ،
وَكُلِّ اسْتِعَارَةٍ.
تَجَرَّدِي مِنْ كُلِّ امْرَأَةٍ رَقَصَتْ
بَيْنَ هَاتِيكَ المَرَايَا.
ثُمَّ اظْهَرِي لِي.
اظْهَرِي هَاهُنَا.
اظْهَرِي وَأَنْتِ تَصُبِّينَ لِي مَزِيدًا مِنْ شَرَابِ التِّبْنِ
فِي كَأْسٍ غَيْرَ وَارِدَةٍ، إِلَى حَدِّ الآنَ،
لاَ فِي حَيَاتِي،
وَلاَ فِي شِعْرِي .

سَأَشْرَبُ،
وَأَشْرَبُ،
وَأَشْرَبُ،
إِلَى أَنْ يَخْضَرَّ التِّبْنُ مِنْ جَدِيدٍ؛
وَأَرَاهُ فَوْقَ شِفَاهِي،
وَفَوْقَ قَبْرِي.



إشْفَاق

أربعون عاماً
والله في كُلّ فَجْرٍ
يدُسُّ تحت وِسادَتِي
يوما جديداً
ويُشْفِقُ عَلَيَّ مِنَ الصَّحْوِ.



وهم

لا أُصَدِّقُ أنِّي مُجَرَّد سُنبلة
يَحْصُدها الله في الصَّيْف
أَنْظُر في الصُّورَةِ
وأرى خَلْفِيَ
حقْلاً كامِلاً يَمِيلُ.

قلق

أُفَكِّرُ كثيراً في القيامة،
يَشْغَلُنِي مَصِيرُ المرايا
التي لن يَنْظُرَ إليها
أحد.



شكوى

يا بَيْتِـيَ البعيدَ هُناك
في العَدَمِ،
لو تعرف كَمْ كانتْ
مُضِيفَة سيِّئَة
هذه الحياة.

انفعال

النَّجْمَةُ البعيدةُ تَدْنُو
ويدي تَرْتَعِشُ.



عجلة

قُلْ كُلّ ما لدَيْكَ من غَزَل

أيها البُسْتَانِيُّ

لن تَصْلُحَ الكَلِمَاتُ بعد قليل

حين تَتَغَضَّنُ الفاكهة.

سبب

سيَأْخُذُ الله بِيَدِ الشَّوْك

سيَجِدُ ثَغْرَةً ما

ويَنْغَرِسُ.



شعر

رجل مخفور بالصخور

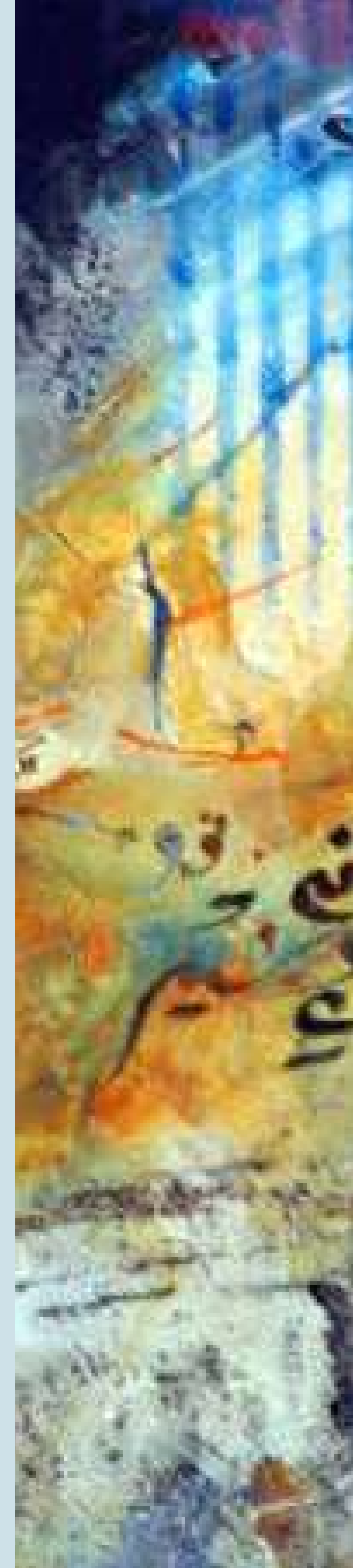
عبد الرحيم الخصار

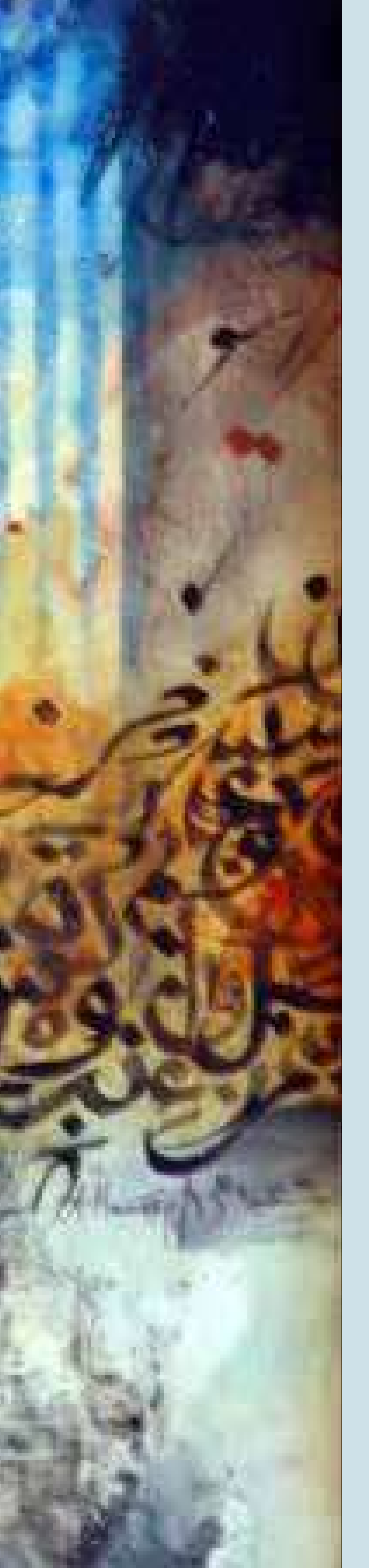
1

عائداً من حرب مع لا أحد
حيثُ الحُطام فحسب هو ما يَحُفُّنِي
أُخْفي الدّخان والحَسْرَةَ في جيوبي
وأعْبُر الزُّقاق إلى نهايته
ثم أجلس على مَصْطَبَة
أرفع عينيَّ إلى مصباح الدّرب

المصباح الذي يملك نظرة امرأة حَانِيَةٍ
يسألني: "لِمَ العتمة أعلى من الضوء؟
لِمَ المياه أقل من النار؟
لماذا كلما غابت الشمس
جلس الحزن بمعطفه الرَّثّ
يَنْتَحِبُ على قارعة الطريق؟"
أُسْبِل جَفْنَيَّ على ما يُشبه الندم
وعلى ما يشبه حزن الموج
على حيتان نَفَقَتْ
يَنْدَلِعُ ظلام شديد بداخلي
فتخرج طيور من كتفي وترهو.

قد أكون الرجل الذي يضع يده في كيس
ويُخْرِجُ للعابرين ابتسامة
الرجلَ الذي يَسْحَبُ جارُوراً
فَتَنُطّ الحياة منه بثيابِ راقصة
لكنني أيضا رجل مخفور بالصخور
رجل يرفع يديه إلى السّماء
كأنما يريد أن يَحْضُن غيوما
لكنّ قدميه عالقتان في الوحل.





2-

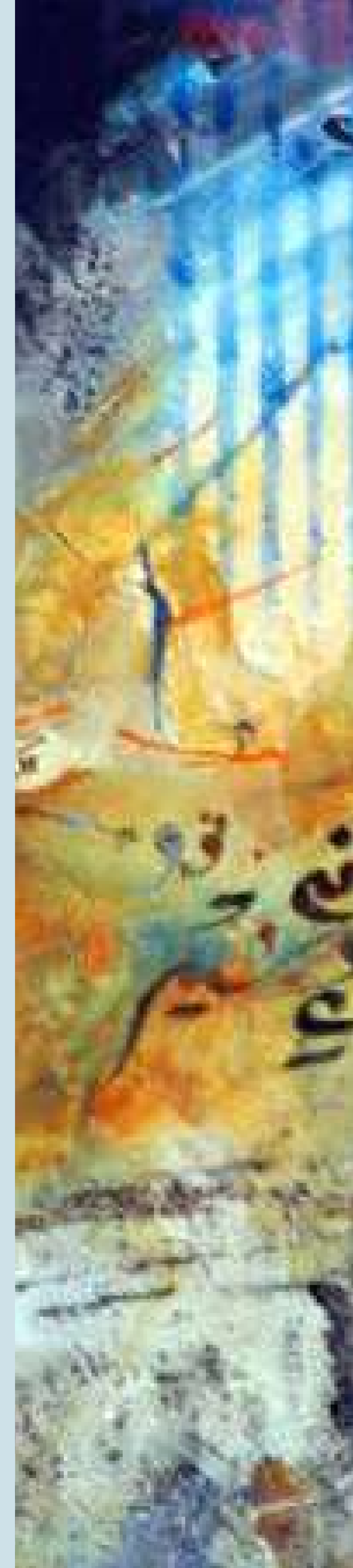
لستُ قيداً في يَدِ أحدٍ
لست مَرْكباً ولا طَوْقَ نجاةٍ
لا الجسرَ ولا الطريق
لا يداً تنتظر يداً أخرى
ولا عيناً ترفّ حين تَمْرُق الظِّلال
لست دليلاً لأحد
لا الشيخ ولا المريد
لا مصباحا في ليل
ولا شمسا في نهار
لا كنزا تفضي إليه مغارة
ولا جبلا يأوي إليه الهارب من الطوفان.

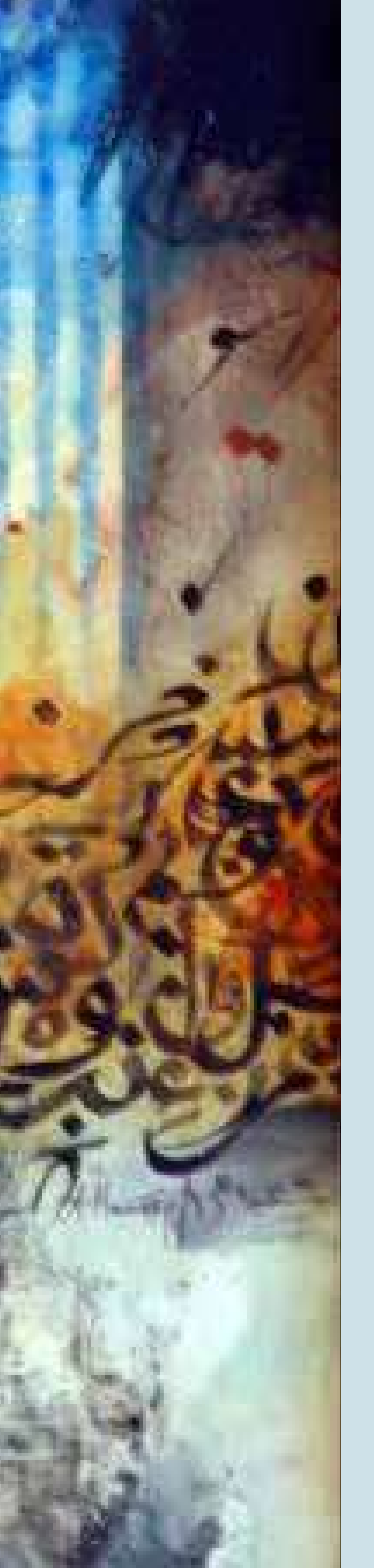
أنا قشَّة تِبْنٍ في ممَرّ قَصِيٍّ
تدوسها قدَمٌ وتتألم
أثر جُنْدُب يعود مُتَخَفِّياً من ليلة حُبّ
برميل خمر مُعَتَّق في جوف سفينة غارقة
حفنة تراب في قبضة عاشق مَخْذُول
مفتاح يَرْتَعِشُ في يد رجل سكران
أنا رسالة قديمة تعبر المحيط في زجاجة
ولا تصل.

أنا العشب الذي ينمو دائماً على الحافة
قوقعةُ الحلزون حين يَهْرم الحلزون ويموت
و الأثر الذي يتركه طريد في مغازة
هو أثري.

أنا كل هؤلاء
وأنا لا أحد.

ربما أكون النملة التي تدبّ ليلا على الأرض
لكن روحي معلقة بكوكب آخر وترنو إليه
روحي التي أتْعَبَها هذا الجسد وأتْعَبَتْه
روحي التي تَتْرُكُنِي نائماً وتخرج في الليل
تبحث عن جَرَّةِ الذَّهَب التي أخفاها ملك ميت
في كتاب قديم.
روحي التي تَتَشَابَكُ مع روح أخرى تجلس في
طرف العالم ولاتنام.

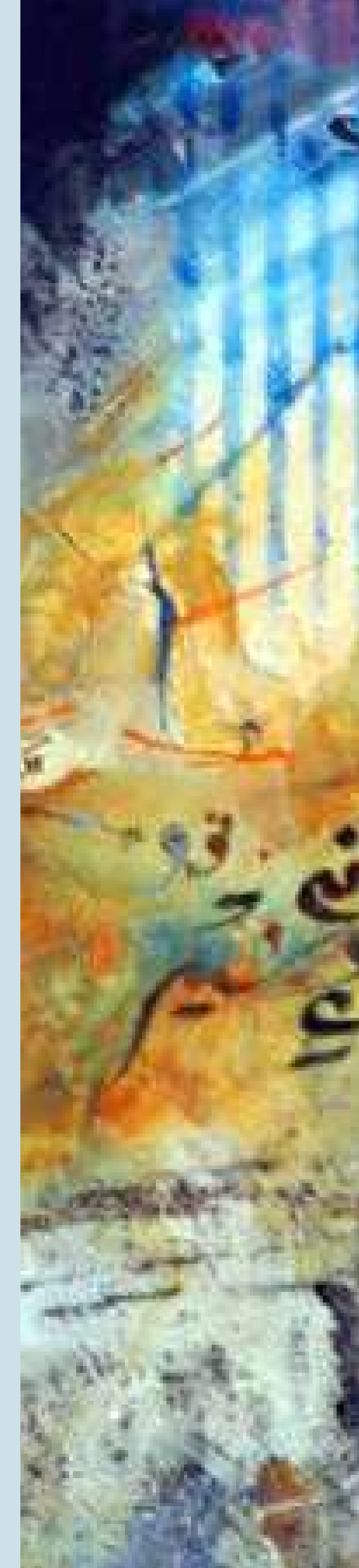


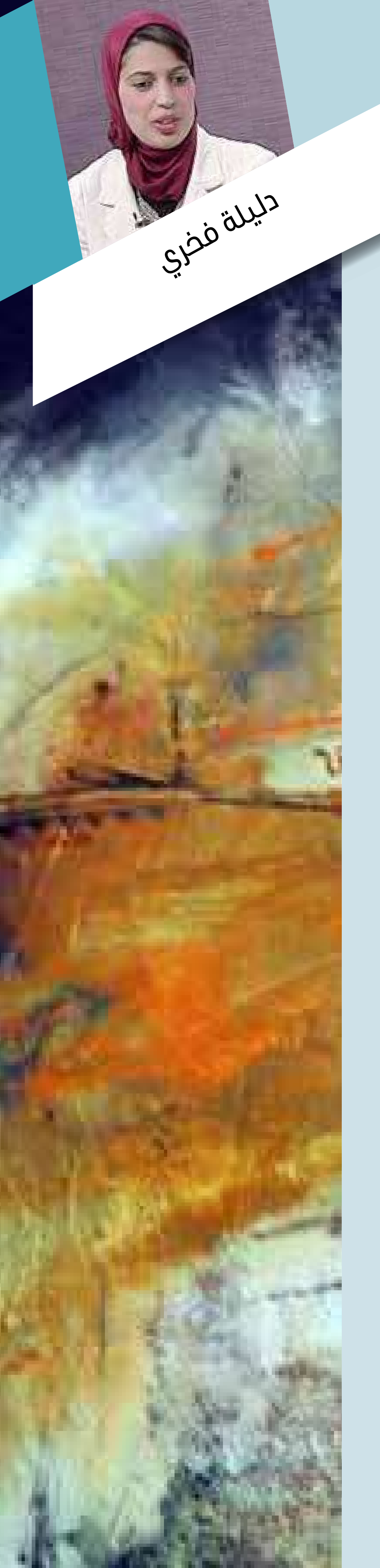


أيتها الروح التي تتشابك معها روحي
أيتها الروح التي تجلس في طرف العالم
ولا تنام
انظري إلى كلماتي
لقد زَرَعْتُها في أرض بَوَار
لكنها لن تموت
مَرِّي يدك على شَعْري
قد تهدأ حروب
وتقوم حروب أخرى.

لن ألوذ بجدار غير الجدار الذي بَنَيْتُهُ أنا
لن أخفي وجهي في معطف
لن أخطو إلا حيث كنتُ سأخطو
وحين تتشابك السِّهام
أو يعلو صوت الرصاص
سأترك صدري عاريا دون مجنّ
لن أدلق حياتي على كتف غير كتفي
أو كتفك.

هذه العين كيف لها أن تهدأ؟
هذا القلب كيف له أن يَسْلُو؟
وهذه القدم التي أدْمَنَتِ الطريقَ
أي شيء سَيُثْنِيها عن المَشْيِ؟







دليلة فخري

زجل

تِيــــهْ !

اللِّيلْ
جُرْحْ كْبِيـــرْ
فاتَحْ فْمُّو..
فُمّ اللِّيلْ مْسوّسْ بالأسئلة ..

الأسئلة
نُصّها كْحَلْ
رشّاهْ الشَّكّ
ونُصّها بْيَضْ
طامَع فالجْوَابْ



الجواب

غَمَّضْ عَيْنِيهْ

ودَار مَنْ هْنا دازُو..

فْنِينْ دَازُو؟

حتَّى هذا سُؤالْ

تالفْ فزَحْمَة الاحْتِمالاتْ..

الاحتمالاتْ

صَايْمَة

كَتنْقَّزْ منْ نْهار لَنْهارْ

تْجِيبْ لعمرْ..

طامْعَة

ف جْغمَة مَ لمْوُت تَفْرَقْ بيها الصْيَامْ !

لموتْ فراسْ الدَّرْبْ

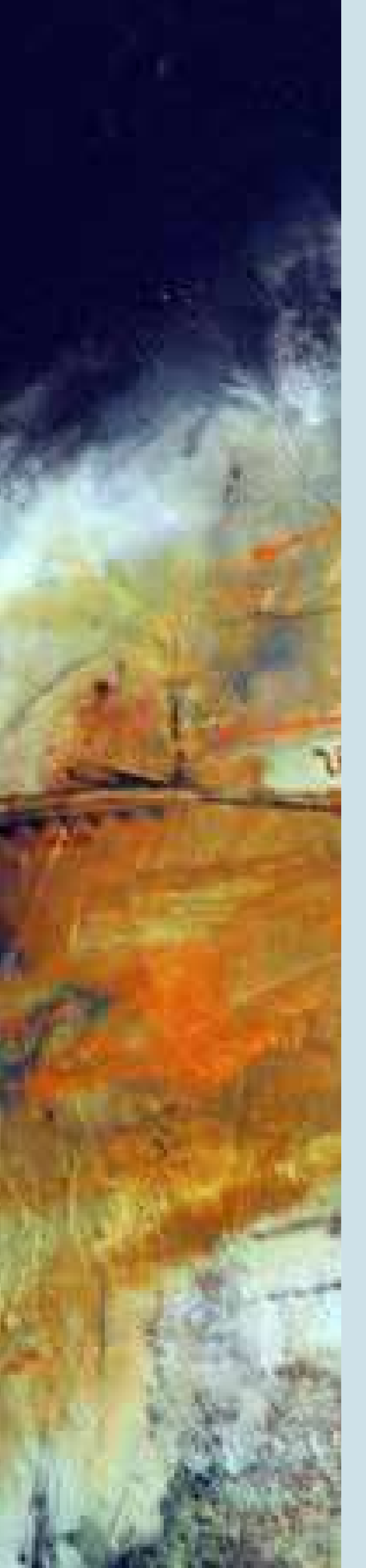
دايْرَة رْجْل على رْجْل

وكَتْمُوتْ بالضّحكْ !

وَانَا

هْنا





يَمْكَنْ
لْهِيهْ
فنقطة بعيــدة من العَدَم
كَنْطُلْ مَنْ تْقِيبَة
غَادا وتَضْيَاقْ
على وُجُودْ هْبِيلْ
حتَّى واحَدْ ماعَارْفُو لاشْ كيَصْلاحْ !
كُلّ مَا بَعَّدت فْهَادْ لَخْوا
نَغْراقْ فليل آخُرْ
فَالَتْ لَلْوَقْتْ
اكبَر مَ لْوَقْتْ
و يَمْكَنْ صْغْر
المهم ماشِي قْدُّو.

قَدْ لَقْصِيدَة؟
اللاَّ..لَقْصِيدَة اكْبَرْ !

قْصِيدْتِي هَيْمَانَة فْهادْ التِّيهْ
وانا مْغَمْضَة عِينِيَّ
وفَاتْحَة شُوفْتِي
على قَدْ التِّيسَاعْ اللِّي فهَادْ لَخْوَا

وتابْعاهَا

هِيَ تْجْرِي

وانا مُورَاهَا

نجرِي

ونْتَمْحَى

نْ

تـَ

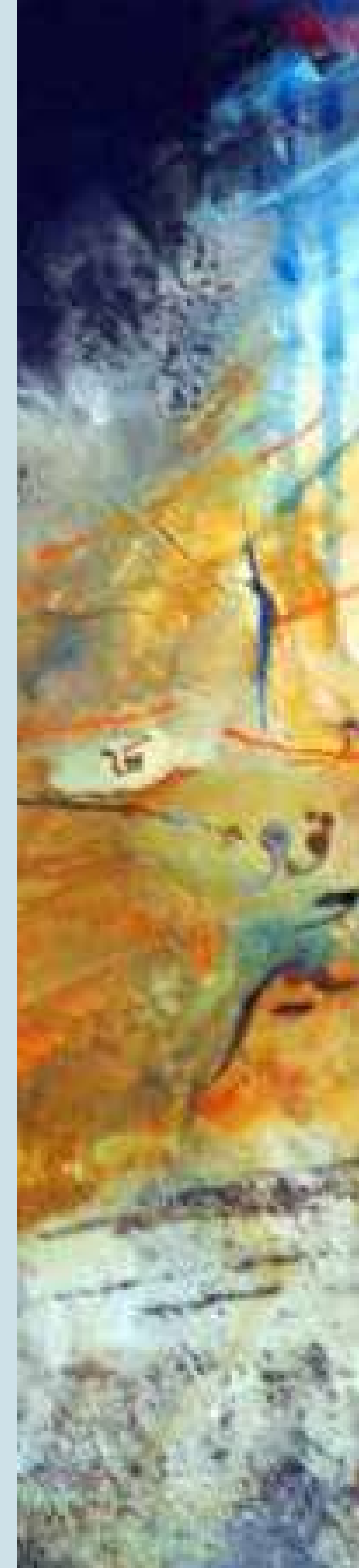
مْ

حـَ

ى

حتَّى

مَابْقِيتْشْ !



شـعر أمازيغي

الراحل أحمد الزياني

عـودة عيشة قنديـشة

قصيدة بالأمازيغية للراحل : أحمد الزياني (*)

تـرجمة : عبدالله شريـق

في ليل طويل.. مديد..لا نهاية له

ارْتدَت الدنيا حُلةّ بديعة غريبة

منسوجة بخيوط الدُّجَى وقُرون الغِزْلانِ

وعقيق النجوم والفِضّة الخالصة

هَمَدَتِ الأشجار وضاق البحر.

تغامَزَتِ البُروق وتعاتَبَتِ الرُّعود

انْفَجَرَتِ الزغاريد ..وسط صفير غريب

ارتجفت الأرض واهتزت الجبال ..

....

(*) (1954 ـ 2016) ـ شاعر من منطقة الريف. قضى معظم حياته في هولندا. وهناك صدرت له أربع مجموعات شعرية بالأمازيغية مكتوبة بالحرفين العربي واللاتيني. وترجمت له عدة نصوص إلى اللغة الهولندية .

ظهرت " قُنْدِيشَةُ " مُتَثَاقِلَةً وَاثِبَةً

تجرّ السلاسل ، حاملة رُزَمًا فوق ظهرها

مليئة بعِظام قُبور التِّلال

وقِطَع الجِلد وأطراف من جِيَفِ الوادي !

قامت الدنيا ، شبابا وكهولا

والنِّساء يَهْرَعْنَ بالأطفال فوق ظُهُورِهِنَّ

أَشْعِلُوا النِّيرانَ وأَحْرِقُوا البخور

أوقَدوا الشّموع فوق الصخور

وأخرجوا عروسا في أجمل الحلي و الدِّيباج

حِجْرُها مثقل بالملح والحَرْمَل

تُرَدِّدُ راقصةً أنشودة جميلةً

في أحلى الأصوات وأروع ألحان المزمار،

فَذُعِرَتْ "قنديشة" ووَثَبَتْ نحو التلال

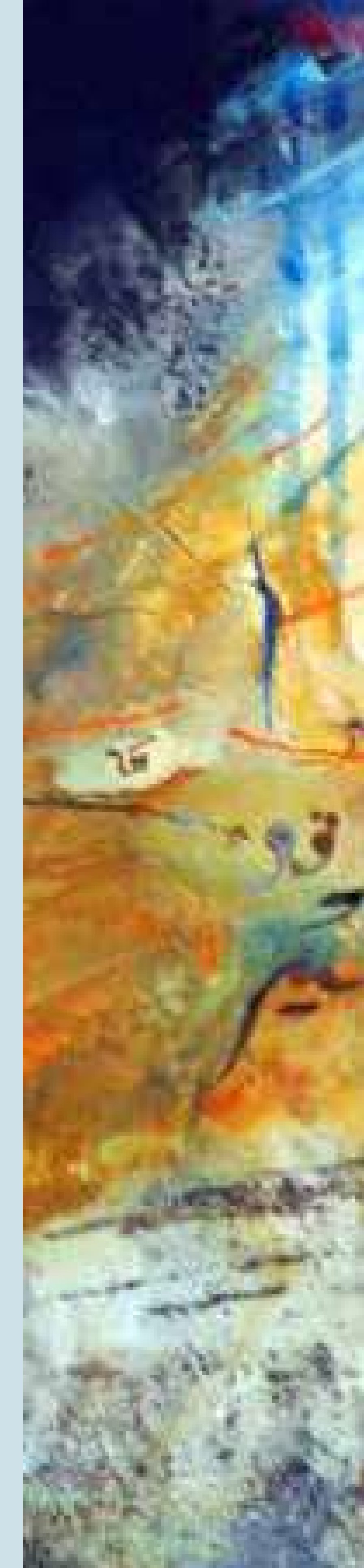
وأخذت تقذف النيران من فمها، وجسدُها يَفُور..

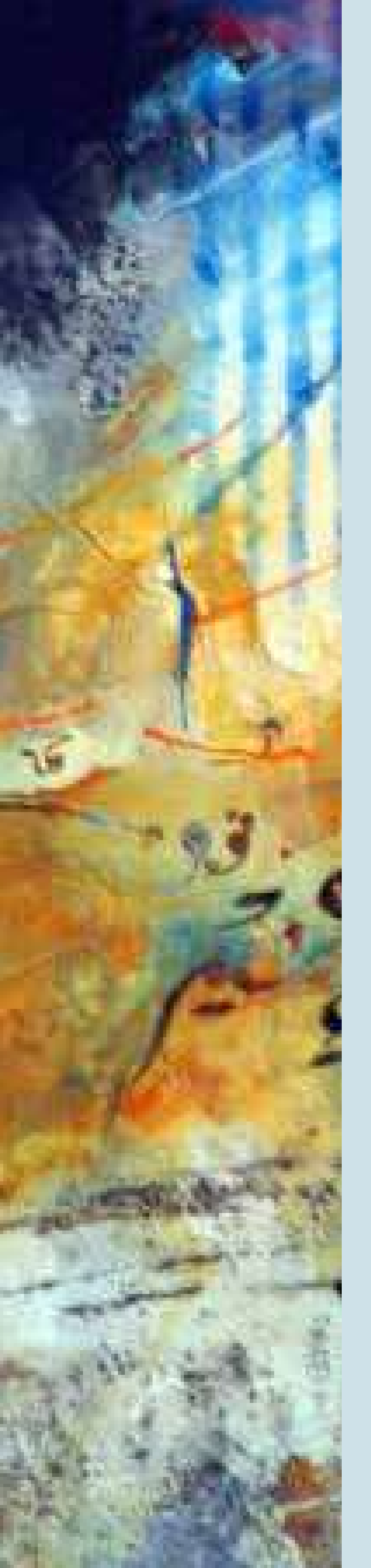
لها رِجلا مِعْزَةٍ ، ولباسُها من جلد وصوف

عيناها جمرتان في الوجه مغروستان

وفمها واسع مُقَوَّسٌ كالهلال

شعرها كالسلاسل..مفتول بِذَيْلِها .





إجتمع كبار القوم للتَّشَاوُر:

ـ قالوا : نقدم لقنديشة شاة وحَمَلاً ..قُرباناً

ونملأ لها دَلْوَيْن من الدِّماء

لتشرب..لعلها تغادر..

ـ صاح شاب حَادٌّ كَمِسْمارٍ

مُشَمِّر الساعِدَيْن، يرشق بالأحجار

صاح : قند يشة خُرافَة شاخَتْ

مثل سحابة صيف لا تُمْطِر

كوجه ليل لا فجر له..

قنديشة بِرْكة آسِنَة يتصاعد منها البُخار

لا تلمسُها الأصابع ولا تَشُقُّها المحاريثُ ..

هي خرافة ..لم تعد تُخِيفُنا ..!



عمر الرَّاجي

هامِشٌ لِلْمَجَازِ

وحيدًا تَسيرُ إلى الشِّعْرِ...

لا تتَخلَّصُ مِنْ قَبْضَةِ الأوّلينْ
تُعانِدُكَ الْمُفْرَداتُ كثيرًا
ويقصِمُ ظهْرك هذا الصّدى
فاستَرِحْ بَيْنَ سَطرَيْنِ لمْ يُكْتَبَا في صباحٍ قديمٍ
وَلمْ يُخْلقا لِاجْتِرار الحَنِينْ
فَدُونَ الوُصولِ إلَى الشِّعْرِ

ألفُ شهيدٍ مِنَ الشّعْرِ،
ألفُ سَجِينْ
تذَكَّرْ...

إذا ما رَكِبْتَ خُيولَ الرُّؤى!
إنَّهُ الشِّعْرُ... مَعركةٌ ساخِنَةْ
وَأنتَ شَريدُ المَعَاني
تُحاصِرُكَ اللُّغةُ الخائنَةْ!



هُنَاكَ عَلى ضِفَّةٍ مِنْ ضِفَافِ الخَيَالِ البعيدِ
سَيُلْهِمُك الدِّفْءُ في كَلِمَاتِ الودَاعِ
وفي قهوةِ الصُّبحِ

حِين تَفُوحُ الأَغاني بِرائِحَةِ الحُبِّ

وَسْطَ دُرُوبٍ مِنَ الْيَاسمينْ
هُنَاكَ على سِكَّةِ الْمَوْتِ في أَرْضِنا
شُرْفَةٌ للنَّدى وَالْهَوى والْحَنينْ
وَلَكِنَّهَا الحرْبُ... تَغْتَالُنا
بالنُّصوص القديمةِ مِنْ أَلْفِ عامٍ مَضَى
وَيَغْتَالُنا سَيْفُ هذا الْيَقينْ
فَلا وَرْدَ يَفْتَحُ قَلْبَ الصَّباحِ لأَحْلامِهِ،
وَلا هُدْهُدٌ يُفْرِحُ الْقَادِمينْ
أَرَى الْمَوْتَ مِنْ كل صَوْبٍ يَجِيءْ
وَهذي الشُّمُوسُ التي تَسْتَرِيحُ على الرَّمْلِ

صَيْفٌ جَدِيدْ
هِيَ الأَرْضُ تَرْسُمُ أحْزَانَها بالْحُرُوبْ
وَنَحْنُ تَعَابِيرُهَا...
لَوْحَةٌ لِلْمَجَازِ الرَّدِيءْ!
تُرَى كَمْ سَيَحتاجُ شاعِرُها الـمُتَوَجِّعُ مِنْ فِكْرَةٍ

كَيْ يَقُولَ بِأَشْعَارِهِ ما يُريدْ؟

ميلادُ

رَأْسُ السَّنَةْ!
لا حُبَّ يَمْلؤُني بِطَعْمِ الثَّلْجِ
لا أَصْحَابَ في مُدُنِ الشَّمالِ
يُعاقِرونَ الجُرْحَ في الْمَلْهى
ولا شُعَرَاءَ يُهْدُونَ ابتِسَامَتَهُمْ لِطِفلٍ أتْعَبَتْهُ نُجُومُهُ
وَسْطَ السَّمَاءِ الشَّاحِبَةْ!

في كَعْكَةِ الْعِيدِ الْحَزِينَةِ
صُنْتُ أَلْوَانَ الحَنِينِ مِنَ الذُّبولْ
خَلَّفْتُ أوراقَ الخريفِ عَلى الرُّفوفِ
ووردَةَ الشَّجَنِ الْقَدِيمِ
وجُمْلَةً مِنْ شِعْرِ "لُورْكَا" لا تمُوتْ
حقَّقْتُ حُلْمِي بالْغِيَابِ مجَدَّداً
وأعَدْتُ بِالْكَلِمَاتِ أرْوَاحَ الْوُجُوهِ الْغَائِبَةْ!

رَأْسُ السَّنَةْ!
ظِلِّي يُوَدِّعُني بِصَمْتٍ
لا أرَى ظلًّا هُنا...
فالجَوُّ أقْرَبُ لِلْمَطَرْ
والنّاسُ يَخْتَصِرونَ في نَظَرَاتِهِمْ
بُؤْسَ الحديثِ عنِ الصَّباحِ الْمُنتَظَرْ
فلِمَنْ سأُشْعِلُ شَمْعَةَ العَامِ الجديدْ؟
ومتى سَيفْهَمُني الْقمَرْ!

.



حَتْمًا تُفتِّشُ في سَرابٍ مَا
عَنِ الطِّفْلِ الْمُعَلَّقِ فِيكَ بَيْنَ قَصيدَتَيْنِ
أَضَعْتَ بَعْدَهُما الطَّرِيقْ
والطِّفلُ غَابَ عَنِ الْقصيدةِ مَرَّتَيْنْ
الطفلُ غابَ عَنِ الحياةِ وظِلُّهُ يَمْشِي مَعَكْ

في عِيدِ مِيلادٍ حَزِينْ...
بِعضٌ منَ اِلقَطرَاْتِ تَكْفِي
كَيْ تُغَازِلَ أَدْمُعَكْ
يا عِيدَ أَسْئِلَةِ الْحَنِينْ
ما أَوْجَعَكْ!!



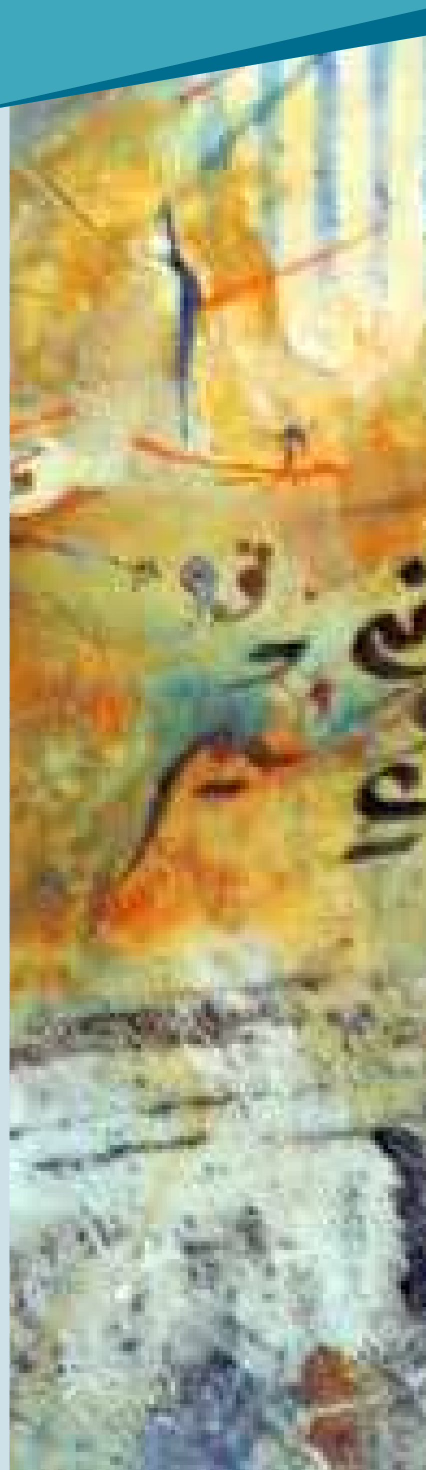
كتابـــات إبداعيـة

شـــعر

قصـائـــد

عبد الرحمان الفاتحي

ترجمة عن الإسبانية : مزوار الإدريسي



I

المساءاتُ مَكْسُوَّةً بِكِ هوْجاءَ،

تُشرِعُ سماواتٍ

قد يُمْكِنُكَ أنْ تلتحقَ

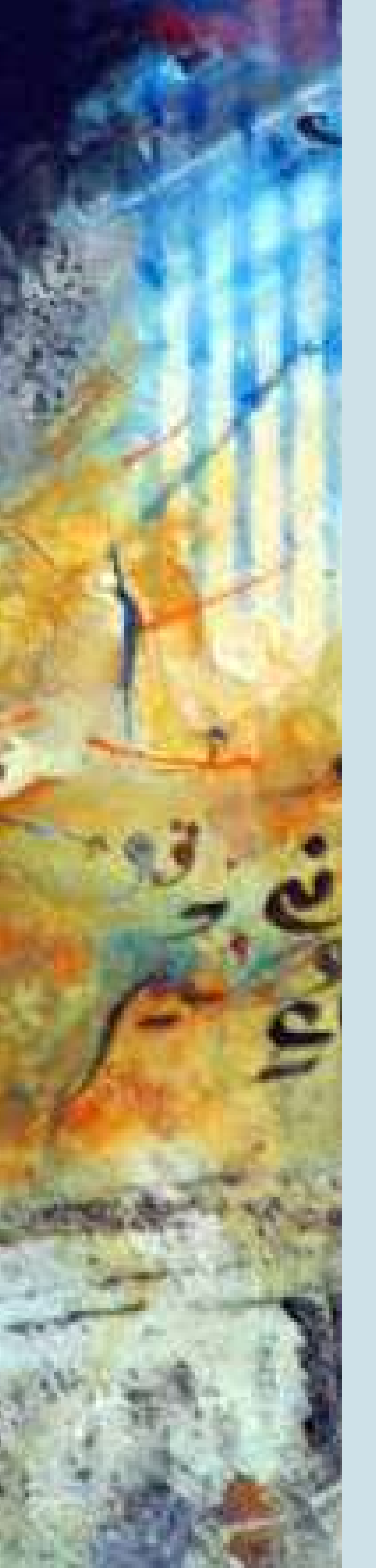
بالموعِد مُرتابا،

تختلج حناياكَ

بلحظةٍ مُستَدْعاةٍ

مِنْ يَقِين شفتيْكِ

حيث هَلَاكي يَغْرقُ



II

خمَّنْتُ أنَّكِ قَدْ تَعُودين

رائقةً، كي تعانقيني،

ولِتُهَدِّئي فُتورَ

غيابِكِ المغروسَ فيَّ كَوَتِد

فالصباحاتُ بطعم الزَّفت

ونظرتُكِ

برائحةِ مَجرى نهرٍ

كغيمة مهووسة

تُحرِّك مَطَري

وكغيابٍ للصمت

في طقْسِ الرِّيحِ ذاك

بِسَوالفَ مُحمرَّة

حين تمشط السَّماءُ شَعَرها

في مرآة صباحِكِ.

III

عطشي الدؤوبُ إليكِ

يَرُجُّ لياليَّ،

وتخبط الذكرياتُ

بِوَداعةٍ أَلَمَ

العُثُورِ عليَّ عارِيًا

مُسْتسلِمًا للفراغ

حاجًّا إلى الحبّ.

يُقلِّصُ الوقتُ

بلُطفٍ

وعطَشٍ مُتسلِّطٍ

حلولَ ليلِكِ،

وحافيًا يُطلُّ

ذاكَ الصباحُ

مغمورا بِقُبلاتٍ غضَّةٍ

سابحةٍ في الحنين

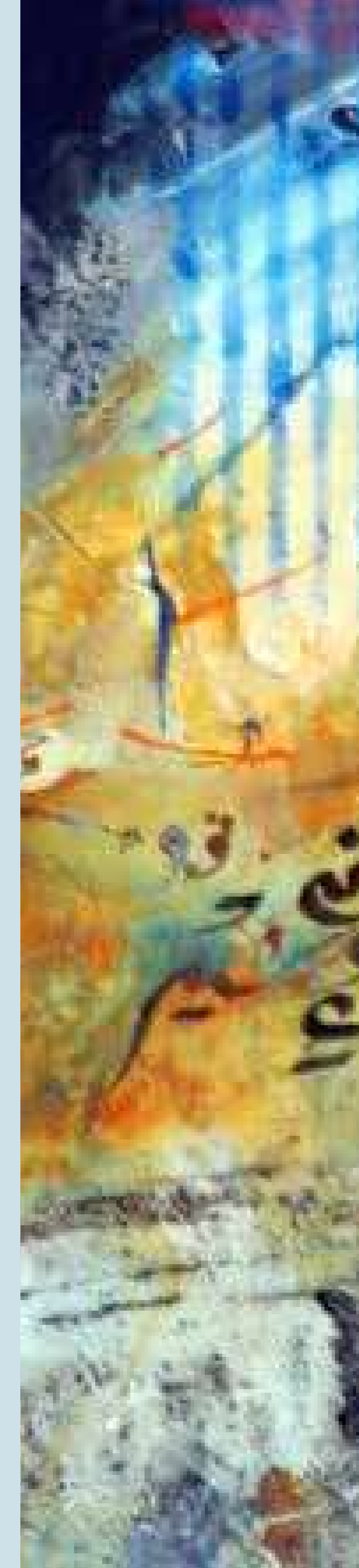
وفي اشتياق نافذةٍ

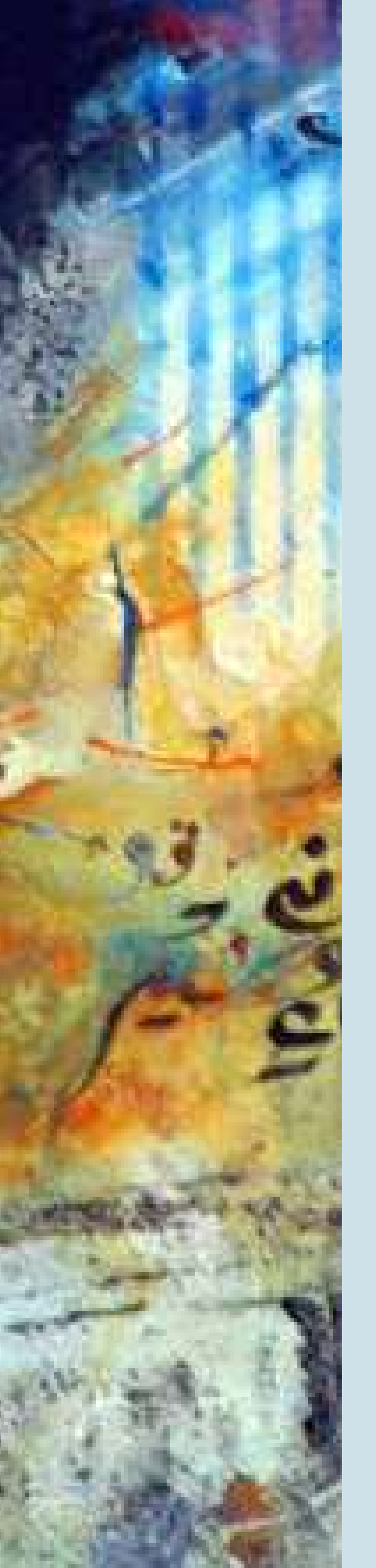
تُشرِف على الخيانة

مِلْءَ روعةِ النهارِ

بعْدَ فرارِي مُداهَما

بضوضاء رغَباتِك





IV

سأرسُمُ بالألوان فصولَكِ

كما لو كانتِ الرَّبيعَ في باريس،

سنتجوَّلُ عبْر كُتُبها

وسنُعانق شعراءَها

وكُلٌّ سنُنجزُه معًا

وأنا ذائبٌ في قُبَلِكِ.

سنمضي صوْبَ ذاتِنا

كعَربات نفْسِ الْقطار

ودَوْما في باريس.

عبد الرحمان الفاتحي (تطوان،1964) شاعر وكاتب، وأستاذ جامعي، ورئيس شعبة الدراسات الإسبانية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية (جامعة علد المالك السعدي، تطوان) ومنسق مجموعة البحث والدراسات حول شمال المغرب وإسبانيا. درَّس بإسبانيا والولايات المتحدة الأمريكية، ونشر أربعة دواوين شعرية، وعملا مسرحيا، ودراسات نقدية، والعديدَ من المقالات التي تهتمّ أساسا بالعلاقات الثقافية بين المغرب وإسبانيا. ويُعَدّ أَهَمَّ شاعر مغربي باللغة الإسبانية والأكثرَ حضورا في المهرجانات الشعرية والملتقيات الأدبية في إسبانيا والقارة الأمريكية، وقد أحرز على ثلاثة جوائز شعرية هي جائزة رفائيل ألبرتي، وجائزة ابن الخطيب، وجائزة لابارّاكا.



ـ 1 ـ

وجدت في هواية صيد السمك مبتغاي. أخذت خلال مزاولتها أتعلم حكمة الصبر وأنسى كثيرا من متاعب مهنة المحاماة، والضجر من كتابة المذكرات والمرافعات في المحاكم. رفوف تشغلها كتب القانون وملفات قضايا الزبائن في مكتبي. زبائن أستقبلهم وأصغي إلى قضاياهم. كل ذلك كان يشغل بالي، لكن راحة كبيرة أخذت أشعر بها عندما أقبلت على الصيد. أول الأمر، تعرفت على بعض الصيادين، وتصاحبت معهم، فأخذنا نتواعد للقاء في مكان معين على الشاطئ، نصطف عليه لنلقي بالصنارات في البحر، ثم بادرت إلى تأسيس جمعية أسميناها: "الصنارة"، نظمنا من خلال أنشطتها مسابقات في الصيد.

ـ 2 ـ

ذات ليلة كثر الكلام حول فسخ خطوبة ابنتي مع خطيبها. توترت أعصاب زوجتي. انتقل إلي ذلك التوتر. لم أشأ أن أستسلم لغضب يزيد الطين بلة. خرجت من الدار وأنا أحمل عدة الصيد. قصدت شاطئ البحر. كان الجو عاصفا والرياح تنذر بالمطر. احتميت بلباسي الواقي من المطر، الذي يغطي الرأس، وبحذائي الصاعد إلى الركبتين. هممت بالوقوف على الشاطئ لأرمي بالصنانير. لمحت رجلا يقبل نحوي بخطى سريعة، وعندما أصبح بالقرب مني قال لي:

ـ لا تصطد في هذا المكان.

سألته:

ـ وما هو المانع؟

قال لي:
ـ ليس هناك أي مانع، إنما أنا أمنعك.
سألته:
ـ ولماذا تمنعني؟
قال:
ـ لأنني صديقك، وأحب أن أستأثر بك في هذه الليلة الماطرة، التي لا تجد فيها أصدقاءك الصيادين.
ضحك ضحكة فهمت منها أنه يمازحني بما قال. تطلعت إليه. رأيت رجلا طويلا ملفوفا في جلباب صوفي، كأنه شبح، فملامحه لم تظهر لي بوضوح. سألته:
ـ أنت صديقي؟
قال، وهو يشير إلى عشة يظهر بداخلها ضوء خافت:
ـ تعال معي، لنشرب الشاي ونتحدث.
توجست خيفة منه. ابتسم وقال لي:
ـ اطمئن. لا تخف من شيء، فالصديق إن كان مخلصا للصداقة لا يمكن أن يعتدي على صديقه.
انحنى على معدات الصيد. حملها، وحثني على أن أرافقه. سرنا تحت زخات المطر، هو يسبقني وأنا أتبعه. وضع معدات الصيد عند الباب، وأشار لي بالدخول. دخلت وراءه. رأيت على ضوء لمبة الغاز فراشا مرفوعا على أخشاب، قنينة الغاز، إبريقا وآنية بها شاي وسكر ونعناع، قارورة كبيرة تبدو مليئة بالماء إلى ما فوق المنتصف، بقايا طعام، قبعات ومعدات للصيد، وجرائد موضوعة فوق بعضها. أيكون هذا الرجل قارئا، يقرأ الجرائد؟ تفرست في وجهه. بدا ملتحيا، غائر العينين. قال لي:
ـ مرحبا بك آ السي مراد العباسي. اجلس. لا تخف، فأنا لن أؤذيك. الأصدقاء المخلصون للصداقة يحترمون أصدقاءهم، ومهما تغيرت الظروف فهم لا يؤذونهم.
عجبت لكونه يعرف اسمي، كما عجبت من تأدبه ولطفه، رغم ما يظهر على هيئته من خشونة. جلست وأنا أفكر في من يكون. تفحصت وجهه تحت ضوء اللمبة فلم أتعرف عليه. أي صديق يكون؟
أعد الشاي بحركات مدربة تدل على أنه قد تآلف مع نفسه ومع المكان الذي يعيش فيه. صَبَّ من "البراد" كأسين، قدم لي أحدهما، وقال:
ـ لنتدفأ بالشاي في هذه الليلة الباردة.
رشفت من كأس الشاي وأنا أتطلع إلى سحنته، وأحاول أن أعرف من هو. عندما التقت عيناي مع عينيه، وتبادلنا النظر، قال لي:

ـ ألم تعرفني؟
قلت له:
ـ بصدق، فأنا لم أتعرف عليك. هل تقول لي من أنت؟
ابتسم وقال:
ـ إن كانت هيأتي قد تغيرت، فصوتي هو الآخر أصبح أبح بسبب ضربات البرد التي أتعرض لها.
عدت أسأله:
ـ من أنت؟
قال:
ـ أنا صديق طفولتك، رشيد الداودي.
أصابني الذهول. عدت أتأمل سحنته. هتفت به دون أن أشعر:
ـ السيد القاضي المحترم، رشيد الداودي!
قال لي:
ـ أنا هو.
بين أن أصدق أنه هو أو لا أصدق، اقتربت منه لكي أعانقه، فأبعد نفسه عني وقال لي:
ـ عذرا، فرائحتي هي رائحة البحر ورائحة السمك، وقد تزكم أنفك.
سألني:
ـ أما زلت تتذكر طفولتنا في المدرسة الابتدائية؟
قلت له:
"أتذكر. كنا زميلين في فصل دراسي واحد، نتنافس للحصول على أعلى النقط، وكسب محبة واحترام أساتذتنا. وكنا في أوقات الاستراحة نتبارز دون أن يغلب أحدنا الآخر، ثم نتصالح، فنضحك، ونتقاسم ما عندنا من طعام. لم نحقد على بعضنا، وكانت تلك المبارزات ملاعبة لا يسعى فيها كل واحد منا إلى إلحاق الأذى بالآخر. أحببنا بعضنا، وكم من مرة قررت ألا أتبارز معك، لكن بعض زملائنا كانوا يشون بأحدنا للآخر وشاية كاذبة، فنتبارز أمامهم، وهم يحرضون كل واحد منا على توجيه الضربات للآخر، فما كنا ننصاع لهم، ونميل إلى المصالحة".
قال:
"كان ذلك في نهاية ستينات القرن الماضي، حيث حصل كل واحد منا على الشهادة الابتدائية، وذهب أحدنا للدراسة في ثانوية غير التي ذهب إليها الآخر. افترقنا، لكنك بقيت حاضرا في ذاكرتي. الصور التي التقطها لنا المصور في ساحة المدرسة، وأنا وأنت نقف في الصف الأول، ما تزال كلما رأيتها تعيدني إلى ذلك الزمن، وتذكرني بك. ثم كان لي أول لقاء معك

في المحكمة، عندما رافعتَ أمام هيأة القضاة في قضية جنائية".

قلت له:

ـ الآن تأكدت من أنك القاضي رشيد الداودي.

في حيرتي، سألته:

ـ ما الذي جعلك تصبح على هذه الحال، وما الذي أتى بك إلى هذا المكان؟

قال:

ـ القصة طويلة.

قلت له:

ـ هل تحكيها لي؟

قال:

ـ لهذا دعوتك إلى مسكني المتواضع هذا.

قال:

"أعيش هنا بالقرب من الشاطئ منذ أكثر من ثلاث سنوات، لم أر خلالها أولادي وزوجتي وأهلي، ولم أر مدينتنا ومحاكمها، ولم أقض في قضية كما لم أصدر حكما. عشت هنا على شاطئ البحر أصطاد السمك ومنه أتغذى، وأحيانا إن كان الصيد وفيرا أبيع السمك لبعض الصيادين ممن لم يسعفهم الحظ ليصطادوا شيئا، وأنا أحسبهم يكذبون مدعين أنهم هم من اصطادوا ذلك السمك. لا بأس! من المال الذي أحصل عليه أشتري الشاي والسكر والبطارية لهذا الراديو الصغير الذي أسمع منه الموسيقى وأتابع الأخبار، وخاصة بالليل. الجرائد التي تراها على الأرض يأتي بها الصيادون، وقبل أن تأخذها الرياح أكون أنا من يلتقط صفحاتها، وفي هذا المسكن، أسهر معها وأنا أتابع أخبار الوطن وأخبار الناس".

سألته:

ـ أخي رشيد، ما الذي جعلك تترك وظيفتك في المحكمة كقاض، وتترك بيتك وأهلك، لتعيش حياة المهمشين؟

قال:

ـ يا صديقي مراد، قلت لك إن القصة طويلة.

قلت له:

ـ على طولها فهي ليلة من الليالي أعيش معك فيها. ليلة واحدة، فما بالك بألف ليلة وليلة؟

ضحك وقال لي:

ـ أنا لست شهرزاد. معاناتي تختلف، فأنا هارب من العدالة.

أصابني العجب. كيف بقاض اشتهر في المحاكم بنزاهته في إصدار الأحكام يتحول إلى مجرم

هارب من العدالة؟

عندما رآني صامتا، متحير الأفكار، قال لي:

ـ إذا ما حكيت لك قصتي، فهل تتركني لحالي؟

قلت له:

ـ أتركك لحالك، فهي حريتك في أن تعيش حيثما تشاء، لكنك تقول إنك هارب من العدالة.

قال:

ـ بالتأكيد. وما أتمناه هو ألا تبلغ عني، وإن وقعت في أيدي رجال الأمن، أن تدافع عني.

سألته:

ـ أنا لم أفهم لماذا يتحول قاض نزيه إلى مجرم هارب من العدالة، كما تقول.

ابتسم بمرارة وقال لي:

ـ كل إنسان، مهما كان مسلحا بقوة العقل ونقاء الضمير يمكن أن يتحول إلى قاتل.

سألته:

ـ هل قتلت أحدا؟

قال:

ـ قتلت.

ثم قص علي حادثة القتل فقال:

"واقعة وقعت لي. سافرت أنا وزوجتي من فاس إلى الرباط، وقد تركتها في الفندق وذهبت لحضور اجتماع في وزارة العدل. خلال طريق العودة، وأنا أسوق سيارتي، انتبهت إلى أحجار تملأ الطريق، فاضطررت للوقوف. أقبل شابان ملثمان يشهران سكينين، وأخرجوا زوجتي من السيارة، ثم رأيتهما ومن معهما، يغتصبونها، جماعة. حاولت أن أهب لنجدتها، ولو بأن أعرض حياتي للخطر. حينما حاولت أن أنهض من مكاني في السيارة، أصابني الشلل. كنت أرى الشبان الثلاثة يتعاقبون على زوجتي، واحدا بعد الآخر. حينما أعادوها إلى السيارة، سلبوا كل ما معنا من مال هواتف وأشياء أخرى. لم أستطع أن أنظر إلى عيني زوجتي، وهي الأخرى لم تنتبه إلا بعد حين، بأنني قد أصبحت مشلولا. لم أجد كلاما أقوله لها، وهي لم تجد كلاما تقوله لي. قضيت عاما كاملا وأنا مشلول. عندما استطعت الوقوف على قدمي، كان أول ما فعلته هو أن سحبت كل المال الذي لدي في حسابي البنكي، ومن فاس ذهبت بسيارتي إلى سبتة. هناك اشتريت مسدسا. لم يشك رجال الجمارك في شخصي بعد أن قدمت لهم بطاقتي كقاض. من سبتة، والمسدس في يدي، لم أعد إلى بيتي. احتفظت بالمال والمسدس، وتركت السيارة، ثم استبدلت ملابسي مع ملابس عابر طريق، دون أن أعبأ بالقمل، فقد تعايشت معه، وكان هدفي هو الوصول إلى المكان الذي وقعت

فيه الواقعة. حال وصولي إليه بدأت أتظاهر بأنني مجنون، إلى أن اهتديت إلى قرية قريبة من مكان الواقعة، بها مقهى يتحشش فيه بعض الحشاشين. أخذت أتسول في ذلك المقهى، متظاهرا بأنني متسول، وأخذت أصيخ السمع إلى ما يقوله أولائك الحشاشون بينهم. كنت أنظر إلى الوجوه بحثا عن أولائك الثلاثة الذين اغتصبوا زوجتي تحت نظري. لم يطل بي الوقت كثيرا، حتى رأيتهم، فأخبرتهم بأنني أنا من اغتصبوا زوجته تحت نظره، وأفرغت فيهم كل الرصاصات التي كانت في المسدس، ثم لذت بالفرار، وجئت إلى هذا الشاطئ، فأقمت في هذه العشة، وها أنا كما تراني يا مراد".

قلت له:

ـ كما أراك يا رشيد. غير أنني أسألك عن الحكم الذي سوف تحكم به على قاتل انتقم لشرفه وشرف زوجته؟

قال لي:

ـ أنا لم أعد قاضيا. إن سلمت نفسي للشرطة فقاض آخر هو من سوف ينظر في قضيتي.

قلت له:

ـ وحيازة السلاح عن طريق التهريب، وبدون ترخيص قانوني؟

قال لي:

ـ يا مراد أنت تفكر بعقلية محام، ولا تفكر بعقلية ضحية لمجرمين صفى حسابه معهم.

قلت له:

ـ والآن؟

قال لي:

ـ الآن أنا أعرف أنك ترغب في أن تعود إلى بيتك، دون أن تصطاد سمكا.

ثم ذهب نحو مكان في العشة، وأخرج منه أسماكا، ثم قال لي:

ـ هذه ما تزال طرية. اصطدتها خلال النهار. خذها، واحسب أنك أنت من اصطادها، وأنك لم تدخل هذه العشة قط، ولم ترني، ولم تكشف عن سري.

قلت له:

ـ أنا محام، ولا يمكنني أن أتستر على حيازة السلاح بغير قانون وجريمة قتل.

ضحك وقال بلهجة ساخرة:

_ هل سوف تبلغ عني؟ هل ستحرمني من العيش في هذه العشة قرب البحر؟ إياك أن تفعل ذلك، فمن يُجَرِّبُ القتل مرة يمكنه أن يجربه عدة مرات.

كان ذلك تنبيها لي لأن أسأله:

ـ أين المسدس؟

ببساطة وطواعية أخرجه من تحت وسادته وسلمه لي وهو يقول:

ـ أنا لست قاتلا. لم تعد لي حاجة إليه. كان بإمكاني أن أرميه في البحر، لكنني بقيت أعيش وهم من قتلتهم، وأنهم سوف يبعثون ليقتلوني. كوابيس حلمت بها، وأنا أرى القتلة يقتلونني.

ـ يقتلونك؟

ـ ألف مرة قتلوني. تمنيت لو قتلوني في الحقيقة لأستريح من ذلك القتل الذي أراه في عذاب الكوابيس.

قلت له:

ـ أخي رشيد، أنا محام كما تعلم، ويمكنني أن أطلب لك كل ظروف التخفيف في محاكمة عادلة، إن أنت سلمت نفسك.

قال لي ببساطة ويسر:

ـ أنا أسلم نفسي.

اقترحت عليه أن يغادر العشة ويركب معي في السيارة لنقضي ليلة في بيتي، وفي الصباح أرافقه إلى وكيل الملك ليقدم تصريحاته عن الحادث. قبل ذلك بطواعية.

ـ 3 ـ

في بيتي دعوته للدخول إلى الحمام ليستحم، وقدمت له ملابس جديدة. خرج وكأنه شخص آخر. خلال العشاء زخرت المائدة بشتى الأطعمة. أخذ يأكل منها بنهم.

في صباح الغد أفطر معي على مائدة بها حليب وأجبان وخبز مشوي ورغيف وعصير برتقال، ثم حينما فرغ من فطوره، قلت له:

ـ هيا. سوف أرافقك إلى وكيل الملك لِتُسَلِّمَ نفسك، ولن أتخلى عنك، فسوف أبقى، أخي رشيد، بجانبك، إلى أن يُفرج عنك.

قال لي:

ـ هيا بنا. لكن العمر قصير، ومعظمه انقضى.

قلت له:

ـ كل واحد منا يقضي عمره من خلال أحداث يعيشها، ولم تكن له يد في صنعها.

ضحك وقال لي:

ـ أحداث يعيشها المرء، وليست له يد في صنعها.



خرجتْ لمياء من الخباء، رافعة يديها تتمطى، وهي تجهد في فتح عينيها، حيث ضوء شمس الأصبوحة شديد اللمعان، والطيور تدرج أو تنط في ارتفاعات قليلة، لاقطة بمناقيرها ما تجود به الأرضُ، أو تهوى مندفعة بقوة من أغصان أشجارٍ الزياتين؛ هناك، على مبعدة، طائر أم حسّون يسير في خيلاء، مرتديًا عباءة من مزيج ريش أسود وأصفر وطينيٍّ، يطوِّق عنقه إكليل أحمر قان، يسير قليلا ثم يغرس مِنقاره ويرفعه، في التراب، كما لو يؤدي صلاة تضرع وشكر... لما تقدَّم (الجنِّيُّ) راغيا مزبدًا، وبيده سعفة، نطَّت لمياءُ كالأرنب، واحتمتْ خلف جذع نخلة عاليةٍ، مثقلة بعثاكيل البلح الإبريزي اللون؛ كان وجهُها يظهر ويختفي كفأرة لائذة بجحرها مخافة الوقوع بين مخالب قط جائع. لم يكن طِرادُه لها بوازع قيامها بفعلٍ مزرٍ بل تنفيذا لائتلاف رأي أترابه، باشكو، والعسكري، وحكة، على التخلُص منها لما يجره وجودُها عليهم من متاعب، بدتْ في نظرهم تتفاقم على نحو غير مطاقٍ، لم يكونوا مسرورين بما نووا القيام به بل حزانى ومتحسرين، غير أن البلاء الذي حاق بهم وجعلهم يعرّضون تعاقدهم إلى التبدّد، إذ أصبحوا رَميئَة لكل سهم، فلمياء – رغما عنها- أضحت تجتذب كقطعة سكر جحافل النمل، فهؤلاء الفتيانُ الأربعة الذين خُذلوا، استطاعوا من جراء تعرضهم لنارِ الشمس اللافحة صيفًا، والقرِّ اللاسع شتاءً، أن تسعفهم فطنتهم على اتخاذ جذوع ثلاث نخلات متباعدة بجنان سيدي أبي العباس عوامد لسقف خبائهم، لم يكونوا مع ذلك ناجين من غاراتٍ، تكلّفهم رُضوضا وكدماتٍ، تشنها عليهم جماعات من نظرائهم، من شَعْبٍ مبهم، يعيش في الزوايا والشقوقٍ والمخابئ، ويطعم من فضلات الطعام، مستسلمًا للضياع والمجهول. كانت أجسادهم جافة نحيلة، وعيونهم زائغة النظراتِ، يتوجسون خيفة من أي شيء، كانوا وسخين؛

ومع أن الناظر إليهم يخال أنهم سُحبوا للتوِّ من بين أنياب كلاب هارشةٍ لكثرة ما على أجسامهم من نُدُب، ومع ذلك فإن الغريزة الكتيمة المستوفزة لمهاجميهم، بغية التَّناوب التوافقي على التلذذ بلمياء، تجعلهم مستميتين في صدِّ العدوان؛ ولأن ذلك يحدث كل حين، فقد آثروا دفعها للنأي عنهم، وهذا ما حصل إذ انسلتْ من خلف جذع النخلة، واتجهت مبتعدةً، مستسلمة، منكسة الرأس. حَقًّا، كانوا يجدون في بعضهم البعض ما يُشبع غلمتهم بتبادل المواقع (يتقالبون)، فتجد المطلوب منهم، يتعرض لعدوان عابث، ويردُّه بدفاع هزلي وهن، مثلما تفعل القطط والكلاب، ثم ينقاد انقيادا سلسًا إلى الدور الذي أنيط به، وهكذا دواليك. وغير هذا فهم لطفاء، خدومين، يُبادلونني التحيّة كلما صادفتهم، ويهرعون إلى تقديم العون حينما أكون في حاجة إليه، فمسكني قريب من حِمَاهم، وعطفا منّي عليهم، لا ردًّا لجميل، كنت أزودهم بالكسكس أيام الجمعة، ولحم الظأن في عيد الأضحى، مع التفافات بين الحين والآخر، والحق أنهم كانوا شديدي الامتنان، يهرعون أحيانا لمساعدة أمٍّ الأولاد حينما تكون رازحة تحت ثقل المشتريات... ولألْفتي بهم، كانوا يظهرون لي كجزءٍ من المشهد العاديّ للحياة لو لم توقظ ذهني، جولييت، على ما يخبئونه بين ضلوعهم الناتئة. لقد جاورتني هذه الإنجليزية العريقة، المختصة في علم الآثار، ذات يوم، في مهرجان الفنون الشعبية الذي يُقامُ، عادة، في قصر البديع؛ كان مدخلُ تعارُفنا أن أبدتْ إعجابها برقصة أحيدوس، وبالمايسترو، هذا الطائر الآدميُّ العجيب، تكررت لقاءاتُنا، بعد أن دعوتها لوجبة غذاءٍ بمطعم (أركانا)، كانتْ في غاية اللطف، تبدي تقديرًا وأريحيّة، ولم ألحظ فيها ذلك الاستعلاء، وتلك النفاجة، اللتين تسمان سلوك الوافدين الأجانب؛ ويكتمل سحرها بتلك الفتنةِ الغامضة التي تشع حولها كالإهليليج.

ذات يوم، بعد جولة صباحية بأوريكا، حيث حفيفُ الأشجار، وهدير مياه الوادي، ونبرات اللغة الأمازيغية، وتوزُّع الضوء والظل، ولون المرتفعاتِ الأحمر، وقد تخللته أجمات صغيرة خضراء، كل ذلك الثراء يأتلف في سمفونية رائعة، ما يزالُ دبيبها المخدِّر يسري في جسدينا سريان الدم في العروق، أنا وجولييت، مما جعلنا، بعدَ الأوبة، نغرق في صمت مستلذ بمقهى (المغرب الكبير)... وضَع النادل بكياسةٍ طلبيتنا فوق الطاولة، فنجانيْ قهوةٍ سوداء، وكأسيْ ماء، وانصرف، بعد طأطأة التحيةً.

جولييت امرأة تفوق الثلاثين قليلا، بيضاء، ذات وجهٍ منمَّش كبيض الحجل، غير أنه يبدو، الآن، وهي تدني كرسيَّها من مسقط أشعة الشمس الباهرة، كحبَّة مشمش

بلدي مصعوقة بالبَرَد، وقد طفتْ على خديها حمرة لاهبة... لما طردَ النادلُ بقسوةٍ طفلين مشردين، غافَلاه فاندسَّا بين الزبناء للاستجداء؛ جرَّنا الحديث عن هؤلاءِ الذين تحملهم دوَّامة الوجود كالهباء، إلى الحديث عن أطفالي، الذين حدثتك عنهم، والذين تقبع داخل الصَدَّفة الشوهاء لأجسادهم لؤلؤة راقدة في سُبات مظلم. وجدتْ جولييت بُغية ثمينة، وهي المولعة بالتوثيق، اقترحتْ أن أتحرّى عن الأطفال الأربعة، وأن نتعاون لكتابة سيناريو فيلم بعنوان (لآلئ الوحل) وافق الاقتراح هوايَ الجارف، لأن ألج ذلك العالم المسدود، المنسي، الذي نجول حوله غير عابئين، ونتأفف لكونه لحظة سوداء فوق الأديم المبرنق لمدينة مراكش، المستلقية، بغبطة، كعروس من الفردوس. كان علي أن أبدأ دخول العالم السِّريِّ لهؤلاء الأطفال بسلاسةٍ فائقة كملاحظٍ لَصيق، وهو أمر في غاية الصعوبة، عليَّ أن أجد حَلا مُرضيا، دليلًا مثلا، أحظى بثقته؛ لكن ما لم أجد له حلا، ذلك المنارُ الذي أضاءَ دواخلي، وتلك الأحلامُ الذي تطير في خيالي كالفراشات، وذلك التلذذ العَّسليُّ المذاق الذي فاض على كياني. صورةُ جولييت، نعم، صورتُها التي وُشِمَتْ في ذهني، وهكذا تداخلت الوقائع على نحو باعثٍ على الحيرة، نما هذا الانشغال افتتانا مدوِّخا، وأصبح حُبَّا ينوسُ بين الحنايا، وكلما تعدَّد اللقاءُ، هويتُ، مكتوف الأيدي، في يَمِّ الأحاسيس المنفلتة، لم أكن قادرًا على البوح بما يرفُّ في قلبي كطائر يترنح لكسر قُضبان القفص، أدَّى بي الفورانُ إلى التأرُّق، وأصبح لا معدى لي من التلميح إلى جولييت بما أنا فيه، فعلتُ بعد تردُّد، وأصبحنا نغزلُ في خلواتنا كلماتٍ شاعرية بهيَّةٍ... بيتًا، ضيعة، أطفالا، سفرًا إلى الأقاصي. نِمْتُ، إثر ذلك، على وسادة الإطمئنان. ذات مساء، تخففتْ جامع الفناء من ثقل الأقدام، سلَّمتُ، قبيل افتراقنا، دُفَـيْتِـرًا يضمُّ تحرياتي عن الأطفالِ الأربعة، إلى جولييت، قلَّبتْ بعض الأوراقِ، ناظرةً بعُجالة، ثم دسَّتهُ في حقيبتها، قالت (علينا أن نبدأ كتابة السيناريو، في خُلوة، بأوكايمدن) قبل أن تودِّعني جولييت، ترددت وارتبكتْ، ثم أخبرتني بأنها على موعد مع سَفَرٍ طارئ إلى بلدها.

أحسستُ، لحظتئذ أن الدفيتر الذي سلَّمته لها، بمثابة سمكة لزقة، نطَّتْ من كفِّي. غابتْ جولييت، وأمستْ بالنسبة لي كنورِ نهار شتائي ذابل يجنح نحو الاضمحلالِ... وذات ظهيرة، وقد مرَّتْ على الحب المشبوب، والفيلم المأمول سنوات؛ بدأتُ أغالب الشكَّ، وأنا أَرى، من مقهى (المغرب الكبير) جولييت، وقد أصبحت أكثر اكتنازا، وقد خبَا أَلَقهَا كنهارٍ منطفئ، تُمسك بيد طفلةٍ في لون الشكولا، وزوجها الكناوي يضع على كتفيه طفلا لوزيَّ اللون، كانوا سعداء.

قصـــة

مكتبة الشيطان

حسن إغلان

قرّر الكُتبي السفر بحثا عن كتاب الشيطان. هيّأ حقيبته الصغيرة في الليل دون أن ينسى سَبْسِيَّه المزوق. وضع خريطة رحلته على ورق مقوى، خزّنها في جيب معطفه الداخلي. في الفجر، أيقظه المؤذن، ارتدى ملابسه، وخرج متجها إلى محطة الحافلات، وهو يتساءل عن محطته القادمة، وعن كتاب الشيطان الذي يُوخِزُ فضوله ولُهاثه الداخلي. استقل الحافلة المتجهة إلى مراكش. على متن الحافلة تسافر معه الغيوم والغبار الذي تركه قبالة الوادي. في مراكش، وفي ساحتها المتخمة بالحكايا، والمسنودة على بوابات الأقدمين، وعلى مَرْوِيات شفهية لم تكتب بعد، هناك سيجد كتاب الشيطان، أو على الأقل سيجد دليلا على وجوده، في المكتبات الشفهية، والمكتبات المحروسة بمزلاج التاريخ والخرافة؟

حين وصل إلى مراكش في منتصف النهار، كانت الشمس الحارقة تغطي المكان كالأضواء المسلطة على خشبة المسرح. عليه الآن أن يستقرّ في نزل صغير بالمدينة القديمة المُؤثثة بنداءات أبي العباس السّبتي، والقاضي عياض، والإمام السهيلي، وسيدي سليمان الجزولي، وعبد العزيز التباع، وسيدي الغزواني مول القصور، وسيدي يوسف بن علي وغيرها من سلالات قيدتها البركة في كناش أصفر. هو لا يريد معرفتها، ولا حتى التنقيب في تاريخها السري الذي يزوده بفضول معرفي، وإنما في البحث عن كتاب الشيطان في إحدى المكتبتين أو فيهما معا. أرشده أحد العارفين بأمور المدينة إلى اتّجاه مدرسة ابن يوسف العتيقة. أيقظته نداءات سبعة رجال في الصباح الموالي، أخذ حقيبته الجلدية وسبسيَّه وانطلق مسرعا نحو مقهى شعبي في جامع الفناء، تناول فطوره وأعاد

لجسده التوازن برشفتين عميقتين من سبسيِّه وكأس شاي. فتح حقيبته ليتأكد من لوازم البحث عن سِـفْر الشيطان. عطرُ التاريخ ممزوجٌ برائحة الكتب والحيطان القديمة والحبق، وبعض الأشجار المقاومة لطقس المدينة الحارق. بعد تحية التسليم، طلب من قَـيِّم المكتبة إرشاده إلى كتاب الشيطان. بَـسمل القيّم، وأشار عليه بكتب التفاسير والسِّـيَر والمرويات، ولم يجد كتابا موقعا باسم الشيطان، أو إبليس، أو أسماء أخرى تدل عليه. بذل جُـهداً كبيراً، ولم يصل إلى مُـبْتَغاه، ربما سيجد هذا الكتاب عند أحد الأولياء، المشكوك في بركتهم، وحتى لا يدع الشك يأكل القَـيِّمَ على المكتبة، أخذ تفسير القرطبي للقرآن، اسْـتَلَّ تفسيره لسورة البقرة الآية 35. وهو يقرأ التأويل المتعدد للآية، أوقفته طرافة تفسير ابن المُسْـهب، ومفادها أنّ حواءَ أسْـكَـرَتْ آدم، ودفعته لأكل ما حَـرَّمَـهُ الله عليهما. أغلق الكتاب، أرْجَـعَـه إلى المكتبة. ودّع القيم إشارةً، وخرج مُـسْرِعاً إلى الخارج كي يعيد التوازن إلى مشيته، كما لو كان القرطبي أسكره، وهيأه لركوب المعاصي. جلس في إحدى المقاهي الشعبية، وقبل شربه الشاي وتدخين سبسيِّه، أعاد ما قرأه في مكتبة ابن يوسف العتيقة وقال : "الخمر شيطان، والشيطان من نار وحتى وإن كان ملاكا، تَـتَّقِـد النار بجمراتها الوضّـاءة من كل مكان. الشمس مُـحْـرِقَـة، تُـشْـعِـل النيران عن بعد، وتتفرَّج عليها بكسل، العياء يسري في الأجساد المنهوكة، وهو لا يرى الشيطان في الخمور. قيل والله أعلم إن الخمور في الجنة لا تُـسْـكِـر وآدم سكر. والشيطان كتب سيرته من هناك.

دخل إلى متاهة الشيطان دون حساب المخاطر التي تمحو خطاطة البحث. اتكأ على جناح طير لم يره، وطار بخياله في ساحة جامع الفناء بحثا عما يتلوه الحكواتي على المُتَحَـلِّـقِـين حوله، هنا سيقبض على الصفحة الأولى من كتاب الشيطان، وهنا سيجد مكانا يحكي فيه ما قرأه في تلك الصفحة، سَـيُحَرِّرُ عينيه منها، وسيأكل كتاب الشيطان من جديد على الفراغ الممتد من المقاهي والمطاعم والرقصات البهلوانية لأولاد احماد أوموسى، إلى العرافات والرسامات بالحناء، ومُـرَوِّضي الأفاعي والقِـرَدَة والحكواتيين الذين يرْوُونَ الخرافة، ويبيعون الحلم بالمجان. بحث عن مكان في هذه الجوقة البديعة التي تخلط الأصوات بالروائح، والأجساد بالرغبات، والسياحة بالغرابة. فرش زربية صغيرة، ونادى على بعض المارة كي يحدثهم عن كتاب الشيطان.

هو يعرف أن الجموع ملّـوا من سماع سيرة عنترة وسيف ذي يزن وأبي زيد الهلالي، وعلي بن أبي طالب، والحجاج بن يوسف الثقفي والجنرال أوفقير وهتلر وعمر بن الخطاب ورابعة العدوية وغيرهم. هو يود كحكواتي جديد أن يسرد عليهم ما لم

يسمعوا به. أشعل سبسيَّه وبدأ يحكي كتاب الشيطان. الصفحة الأولى من الكتاب فارغة تلاها البياض إلى آخر صفحة. تَوَتَّر قليلا، وباندهاش تساءل عن الحروف التي انمحت حين أراد تلاوة الحكاية. مسح المكان بعينيه اللَّـوْزِيَـتَيْن، ظلام خفيف يغطي المكان، تخترقه أضواء المحلات التجارية وشموع العرّافات بمهل، وبمهل حكى حكاية أمه التي أكلت كتب الآلهة. سأله أحد المستمعين عن كتاب الشيطان. قال له الشيطان هو أنت. قال المُؤَوِّل السامع : السكوت عن الحق، شيطان أخرس. قالت امرأة ترضع وليدها، كلكم شياطين. وظهر له الشيطان كرة يلعب بها الجميع. رمى لهم الكرة في ساحة جامع الفناء وتسلل إلى مقهى " مطيش"، ليريح لسانه من تعب الكلام. تذكر ما قاله القرطبي، جمع وقفته وكأس شاي في يده اليمنى جرعه دفعة واحدة، وانسحب ليلملم قسماته في الجهة الأخرى من المدينة دخل حانة الساحة. في الكرسي الأخير من الكونطوار، طلب جعة، تَـراءَتْ له في زَبَـدِها أمه تأكل كتب الآلهة، بينما كتاب الشيطان ظل بعيداً من عينيه. في الجعة السابعة، كشفت زبدتها البيضاء عكاز بورخيس وهو يرقص بدون قبضته، في الكأس العاشرة، أخرج كتاب الشيطان من حقيبته وتلا على السكارى البيان الأول. لم يستطع دفع ثمن مشروبه، دار على السكارى دورتين إلى أن تحقّقَ مرادُه. تلا عليهم البيان الثاني أعاد الشرب على حساب أحد الزبناء. تحكم فيه الشراب ولم يعد يعرف اسمه، كما لو فقد ذاكرته تلك الساعة، تقيأ على كتاب الشيطان ورائحة السجائر توخز عينيه. ترك أمه تأكل كتب الآلهة في كأسه الأخير وقيأه على كتاب الشيطان بينما بورخيس يراقبه بعينيه المطفأتين، بالكاد استطاع تبينه، أشار إليه بورخيس بأن يتبعه الكتبي السكران، القرطبي ناعس في مكتبة سيدي يوسف بن علي، الأم تسرد حكايته على نساء مُـتَّشِـحَـات بالبياض. وبورخيس يُـدْخِـلُـه إلى المتاهة، حيث يسكن الشيطان في مخطوطات لم يصل إليها المحققون. أوقفته سيارة البوليس. لم تكن لديه بطاقة التعريف الوطنية. دار يمينا ويساراً، دون أن يجد بورخيس، كأن ليل مراكش، حجبه عن البوليس. قال الكتبي للضابط: أنا كاتب الحكايا، وبائع الأحلام، وباحث عن كتاب الشيطان. قال الضابط: الشيطان يسكن في مخفرنا. واقتادوه إلى مخفر الشرطة.



(1)

كانوا كُثرا.. لا، في البداية كانوا قلّة، ثم بدأ عددهم يتزايد ويتضاعف إلى أن أصبحوا كثرا.. لن تسعهم، بأيّة حال، المقبرة، مهما حاول حفّارُ القبور، الوحيدُ في القرية، أن يوفِّر شبراً من قبر هذا، وشبراً من قبر هذه، ففي الأخير لن يستطيع توفيرَ أكثر من حفرةِ قبرِ صبيّ صغير.

(2)

ساروا بالنّعش. سلكوا به الطّريق الّتي يسلكها جميع موتى القرية.. الطّريق هي نفسها من المسجد إلى المقبرة. القلوبُ المرتجفة نفسها. الحشرجة في الأصوات تتشابه. نفس الخطى المسرعة، بنفس الأنفاس المتقطّعة، يتناوبون على حمل النّعش. يتمّ ذلك بسلاسة كبيرة، كأنّهم متّفقون فيما بينهم على الأدوار منذ انطلاق موكب الجنازة.

يصلون إلى المقبرة، ويحيطون بالقبر. يتحلَّقون حول الميّت ويرفعون أكفّهم بالدّعاء له.

يهيلون التّراب عليه، ثمّ يعودون إلى منازلهم مطأطئي الرّؤوس. في خلد كلّ واحد منهم سؤال واحد تتعدّد إجاباته: من يا ترى الميّت يوم غد؟ من يا ترى سَيَدْعُونا يوم غد إلى اجتماع في المقبرة؟ فمن جاء معزّيا اليوم سيصبح معزّىً غداً، وهكذا إلى أن يتبادل جميع سكّان القرية العزاء طيلة شهر من الزّمن، فالوباء لا يمهل المصابين أكثر من شهر، وإن انقضى فتلك بشارة السّلامة والنّجاة وطول العمر.

(3)

ـ "ظننّا أنّ هذا الوباء قد انتمى إلى الماضي."

ـ "لكنه عاد، كأنّه كان متخفِّياً فقط."

ـ "الوباء قد يتوارى، ولكنّه لا يختفي نهائيًّا." أضاف أحدهم.

ـ "إنَّه يتحوّل بحيث تعجز مناعتنا عن التّصدي له."

ـ "لكنّه عاد أكثر ثقة في النّفس وأكثر فتكاً."

ـ "هل يكون الأمر راجعاً إلى غبار الأسلحة الكيماويّة الّذي استنشقناه قبل عشرين عاما."

ـ "الأمر ليس مؤكَّداً، ولكنّه ليس بالمستبعد."

ـ "كلّ شيء وارد.."

ـ "إن كان قد حلّ بقريتنا ضيف لَقُلْنا إنّه هو ناقل الوباء.. لم يزرنا أحد طيلة الشّتاء."

ـ ".. ولم يبرح داره أيّ واحد منا."

ـ "إنّه الغبار دون شك." أضاف أحدهم فيما يشبه اليقين.

ـ "لاشيء مؤكّد.. كلّ شيء تخمين في تخمين، حتّى أنّ الطّبيب الحكوميّ الّذي جاء البارحة لم يجزم بشيء سوى أنّه وباء معد، أعراضه خليط من الأمراض القديمة الّتي خِلْنا أنّها اختفت كالكوليرا والطّاعون .. ثمّ غادر القرية مسرعاً، بعد أن أوصانا بأن لا نتأخّر في دفن الموتى."

كان هذا الحوار يدور بين الرّجال، أمّا النّسوة فكنّ يكتفين بالعويل والبكاء. جالسات في أعقار ديارهن. منتفخات ومحمرّات العيون من كثرة ما ذرفن من دموع. بين الحين والآخر تعتري إحداهنّ نوبة هستيرية هوجاء من النّواح لتذكّرها حبيباً أو ابناً أو زوجاً ماتَ. تلطم وجهها وتعفره بالتّراب إلى أن تخرّ قواها وتنهار مفترشة الأرض، إلاّ أن نوبة أخرى تعتريها لفَقْد آخر، فالمصابون بالوباء كثر.. لا، في البداية كانوا قلّة، ثمّ بدأ عددهم يتزايد ويتضاعف إلى أن أصبحوا كثرا بحيث لم تسعهم المقبرة الصّغيرة للقرية، التي كنا نتخذ من أحد جوانبها، الخَالي من شواهد القبور، مرّةً ملعباً صغيراً، بمرمى واحد، نتناوب على حراسته، ومرَّات ساحةً نلعب فيها لعبة الخُذْرُوفِ، وكم كنا نَفْرَحُ حين يطول دوران خَذَارِيفِنَا صانعا حفرا صغيرة !

لقد اختطف الوباء أحبابنا بسرعة، وابتلع مكان لَعِبِنا، إذ حوَّلَ حُفَرَنَا الصّغيرة إلى حفر قبور.

اعترافات القديسين

عماد الورداني

في غيابة الجب

رمتني في غياهب الجب، وشربت كأسها احتفالا بدماري، أنا الغارق في موج، أتلمظ ملوحته، عساه يرميني إلى طريق السيارة ليجدني من باعني إليك بحفنة قمح. أتلمظ ملوحته، وأمني ما تبقى مني بعرش رأته عيني في حلم، فارتعشت النسوة، وبسكين بريء ذبحنني من النهر إلى النهر، كي تظل طاهرة من ذنب أبهرها، وبعيني اللعينة عاينت انهماري شلالات جارفة، وأنا كلبلاب أتلوى على شهقتي كي لا أخون وصية الذئب، أتحايل على السجان كي يروي قصتي لأبي ليرتاح من عمى موتي. أنا القابع في جب مهمل، أستجدي السماء لتدمع.

فجوة الهاربين

من حجر فررنا، وإلى جبل هجرنا، وبينهما سالت شعاب الخطيئة تتلمس الطريق إلينا، وما وصلت إلى أعناقنا، نسري بأروحنا نحو فج عميق، بعضنا يسرع الخطو إلى قبر يقلد أعناقنا. في قلوبنا أشرقت شموس، بضوئها اهتدينا إلى سبيل العارفين. في كهف مدلهم فركنا الوقت حبات، قلت: غفونا بضع ساعات، ولم يكن الكلب حارسنا، ولما نهضنا من سباتنا، كان العالم قد رسم الحدود بين جزره، صرنا أرخبيلا مجهولا لا يملك هوية، لا يملك جواز عبور إلى المجهول، بعدما طفنا المدينة سبعا، انزوينا إلى جذع شجرة نمسد لحانا ونطعم يأسنا حبات رمل ساخنة. تحسبنا أيقاظا ونحن رقود ، بعين خائبة ننتظر موتنا.

يوم صرت ترابا

ترابا كنت أتلهى ببياضي، ويوم نضجت رؤاي، صرت جسدا عاريا من النزوات، وبضربة حظ، برمية نرد، ضجت دمائي، عزف قلبي لحن عزلته، تمايلت أصابعي صوب المجهول، وبوجل تسمرت في تربته، قال: كن، فرتلت الأسماء كلها، وما دريت وجودي، حتى أكلت من شجر ضليل، فتفتقت شهوتي، سالت، فتدفقت إلى بحر الصدفات لتسكن وجعي، وما انزويت إلى ركن قصي، أبكي خرابي، فررت من شرق إلى شوقي، أبحث عن سر خلاصي، أفتش عن تراب يشبهني، وما وجدت سوى نسخي، رفعت رأسي إلى السماء، أتلمس طريق العودة إلى سري، فبكت، ومن دموعها، تساقط بعضي مني، تساقط كلي، فاندمغ بعضي مع بعضي، وإلى ترابي انزويت، أراود بياضي.

تهريب الخطيئة

في بطن عشتار ملاذي، أتشبث بحبل واهن يشفيني من جرحي، ولما بكيت طردتني من فراشي، غير عابئة بعذابي. كرهت عشتار في مهدي، رضعت حليبها المر، صيرني كسيحا، كثور مخصي، يساق إلى الذبح، وبدمه تخضب القبيلة جرمها كي يشهد على موتي.

لم يذبحوني، إلى الجحيم طردوني، عشتار بنبال الوجع ترميني كي تصيب سري، تراودني لتروضني، أنا العبد الحر الطريد الكاره للانحناءات.

أخطأني سهم القديسة، وإلى المجهول فررت بجلدي، أرتب خسارتي، ألملم انكساراتي، أرتل سري، من المجهول عدت، وإلى الماء يممت، تيممت بمده، أغواني أزرقه، فانغمست، وما شرقت، أواني من جور يترصدني، كفكف شهقتي بأنامله، فتجليت، وإليه وكلت سري.

السفينة ترقب تيهي، تغازلني كي أهرب خطيئتي إلى جوف الصمت. وبين البحرين انكشف سري، رمتني إلى موج دثرني من عريي، وإلى بطن الحوت ركضت، أتلمس طريقي إلى فجر خلاصي.

في بطن الحوت نضجت رؤاي، ضجت دمائي، فلفظني الحوت إلى شجر ظليل ألقمني أخضره، وإلى القبيلة سرت شريدا، أبحث عن سكينة الذبح.

شجرة الخطيئة

طرحوني أرضا، خلعوا عني ردائي، وبسوط وشموا في جسدي جداول الحياة، في كل جرح نبتت وردة، كان الجلاد يذبحها، وبشراهة يبلعها، غير آبه بصمتي، غير آبه بالسيول التي تنهمر مني لتكنس بقايا الشوك.

ألقمتني الصمت، وألقموني الكلام، حرضوني على التوسل والبكاء، وما نطقت، وإلى جذع شجرة رفعوني، قيدوني، دقوا غضبهم في جسدي، تبرعمت، ومن صمتي ولدت، جدلوا لي

تاجا وألبسوني حريرا، وإلى القبيلة يمموا، طافوا الشوارع، رهنوا ذكراي في عيون الرضع. كشهيد كنت، أتلهى بغيابي، أشهد خلاصي، أمسد وجعي. أمي تزغرد، وشجرتي ترميني بحثيات من الثلج. إلى التلة العارية ساروا ببقاياي، وهناك نصبوا شاهدتي، تركوني أقاوم يأسي. تركوني أشهد موتي.

يا شجرتي غرستك في فجر غجري، وبعرقي رويتك لتكوني ظلي، بين يديك أستودع ما تبقى مني، ارفعني إلى جوفك، كي أغتسل من ذنب ليس ذنبي، وفي الربيع ابعثيني فاكهة، تتصيد الأيادي لتعصرها، لتعصر خطيئتهم على مهل، كي يشربوا نخب الغفران.

من مائي ولدت

أمام كرمة وارفة جلست، أحصي سنواتي العجفاء، أتلمس بطني الجدباء، بطنٌ ضامرة خرباء، أتشبث بظل أتوسل إلى الغيم كي يغدق تربتي بماء يحييني، بماء يخلصني من نعت يؤرقني، يزرع في بطني ذكرا، يشفيني من جرح يبكيني.

بكى الغيم مدرارا، ومن بطني تدفقت العيون، سالت، ومن بوحي تكورت أناي، صرت أرضا خصبة، صرت كرمة وارفة تتورط رويدا رويدا في الحياة.

من يتم ولدت، والقلم الذي اختارني، خطط نبوءاتي، زفني إلى محراب الغيم، وهناك اكتملت، نضجت بطني، ومن روحي نفخت فيٌ، تبرعمت، ولما انفرطت مني أنوثتي، انتدبت مكانا قصيا، كرهت نبوءاتي، كرهت الماء الذي صيرني أناي، لو كنت نسيا منسيا لما حملني الغيم بشارته، لما ألقمني المحراب حكمته.

ولدت من مائي، وفوق ماء ولدت سري، فتساقط عليٌ رطب جني، أحياني من موتي، حملت سري، وإلى المحراب سريت، لأشهد رجمي بحجر صقيل، وإلى الكرمة أعود إلى ظلي لأحيا في مياهي.



1 ـ الصعود

.. و أنا أمشي خلفها صعودا في تلك المنعرجات، كانت قامة أمي ونحافتها تُخْـفِي قِـمَّـةَ الجبل "لَـخْضَرْ" وعظمته، وجلال قَـدْرِه، والأشجار التي فيه. أكره كلمة أتَان لأنها لا تستوعب لغتي، أُفضل عليها الحِـمَـارة، ربما، لأنها هي الأقرب، لا أحد في تلك القرية البعيدة يُسَـمّي الحمارة بالأتان، وعندما أذكر تلك الصورة الجميلة التي تحتفظ بها ذاكرتي عن تلك المسارب والممرات الشائكة وقبة "سيدي أحمد بن هَدّي" والوادي الناشف وصيد القُبَّرَات، أقول كيف لقامة نحيفة كالعود أن تخفي قمة الجبل !

2 ـ"الفيلاج"

..بين الوجوه الهائمة، كنت أراها في " الفيلاج"، هي أُمِّي بالتَّمام والكمال، لا ينقصها شيء، تمشي متمايلة غير آبهة، وعلى الرَّحْب والسَّـعَـة، كعادتها، ترفع رِجْـلاً وتضع أخرى، والريح تعبث بشراعها تارة، إلى الأمام، وتارة إلى

الخلف، وأجد نفسي مُـتَوَهِّـماً وحيداً أعانق الفراغ، وتختفي "النْوَالَـة" المبنية بالقَـشِّ من أمامي، والحَـوْش الذي يُـمَـنطِـقُـها إلى الأبد.وأنا أمشي خلفها في ذلك الوقت ،كانت أصوات المتهكمين تصفعني من كل الجهات كحبَّات البَرَد،أراهم يقولون:

ـ لا يمشي خلف أمه إلا الجحش !

تبتلع أمي الطعم كأتان بالغة ألفت النَّغْـزَ واللَّـكْـزَ والعَـثَرات، ولا يعنيها بالمرة ما يقال، بينما أحيد أنا عن المسرب وأجلس وسط الأشواك لائِـذاً بالبكاء، تربت المسكينة على كتفي، وتمدني بقطعة سكر أو كسرة خبز مغموسة في الزيت، وتحت ظل حائط الحوش، أو في صدر"النوالة أمٌ قُبْ" ، تقول لي:

ـ.. بعد هذه الغيبة الطويلة..لابد لأبيك و أن يُطِل، ويرمي برجله من باب الحوش .. !

عِـشْـتُ معطفا ذابلا على ظهور الأجاود كالجِراب من دون أب، في "فيلاج الضاية" تسعفني علاقاتي القديمة ،الخبز يأتِي ، لا مشكلة لدي من هذا الجانب، و التحايا والسجائر والأيام ، ما يميزني عن البقية لَـقَـبِي القديم "اللقلاق"، كما معطفي الأسود الذي أَكَـل منه الزمن. لست أدري، لماذا الأشياء التافهة كهذه تطاردني وترميني بهدلة ؟ الخبز يأتي، وجثة سؤال يلفظها نهر ذاكرتي العميق، طافية من بين أسئلة أخرى غابرة في القعر، هل أنت عائشٌ؟ هل تحيا أيها "اللقلاق" الشريد بالخبز والتحايا والأيام والسجائر !.وانتظارك البعيد والمزمن، وقد غزا الشيب شعر رأسك، أبوك لم يرم برجله من باب الحوش، نَـسِـيتَ قطعة السكر وكسرة الخبز المغموسة في الزيت وظل حائط الحوش وصدر" النوالة أمٌ قُب"، وتلك الأيام ، من يرمي "النوالة" بالحجر، كانت تجيبُ، أمك، باقتضاب ،السماء يا ولدي !...

المهنة التي أُتْـقِـنُها ، التَّزَلُّـف. " الضاية "، مدينة صغيرة، كلها عشائر وعائلات وأوحال، بين بني كذا و آل كذا ، لا ضفادع تنق خارج البركة، سألت صديقي الخراز، من أي عشيرة أنت ؟، قال لي:

ـ من عائلة الثقب والخيط ! و عندما أخيط الجلد مع بعضه ساعتها لا أبحث له عن نسب !

قلت له:

ـ.. و الذي لا يعرف.. !،

قال لي:

ـ .. يتبع النُّفذ !

3ـ النزول

..تذكرت وأنا أمشي خلفها نزولا ، تختفي من أمامي قامتها النحيفة، وأبقى حائرا، وجها لوجه مع الهوة السحيقة للوادي الناشف، تلتفت إلي وتَنْتَشِـلنِي ، على مهل ! ..على مهل ! . هي ما تبقى من امرأة قديمة تعيش زمنها القريب ، على مشارف المنحدر، سعيا بين فم الحوش وفم"النوالة أمُّ قُب"، ترقب طلوع شمس يوم جديد من أرض بادية، لعل المسارب تلوح لها يوما من بعيد بشبح جحش ..

عبد الكريم الكتاني

بنات أفكار

أتلعثم بالصمت، أتعثر به، لأجل كلمة من أحشائه مسموعة.. أتمتع بجلسة صامتة، بعبق بنات أفكار لافتة. يتمدد جسد على كرسي لطاولة جنبي. أشم رائحة دخان سيجارة منبعثة من جهة الجسد الممدد. تطير، تتلاشى رائحة الأفكار اللافتة. ... أتدرب منذ وقت على تركيب جملة. تأتي النادلة..تنحني هامسة في أذني: من يريد أن يقرأ ما تكتبه..أين يجده؟ تعصف بأحرفي، وتعيدني إلى البداية الصفر. ... أمارس هوسي بمحاورة بياض الورق: بانت لي "بنت فكر" بفستان زفاف يخرج من بياض الورق، تفرست فيها، فإذا بها صديقتي الفيسبوكية تدعوني لأكون لها
!؟"ابن أفكار" }}}}}}}}}}

صبيب

صديقي الذي كتب مساء البارحة على صفحته في الفيسبوك: لم أعد لأتحمل قبح هذا العالم، أريد عاما كاملا من العزلة في جزيرة مهجورة.. لا وسائل اتصال، ولا أثر لبشر. رأيته هذا الصباح، مشوش البال، وعلامات القلق بادية على وجهه.. لقد توقف، فجأة، صبيب الأنترنت المرتبط بحاسوبه! }}}}}}}}}}

جـدار

السيدة التي يشده حرفها على جدار الفيسبوك، كلما تمدد على سريره، رأى ابتسامتها الساخرة على سقف غرفته! يحاورها، يراودها عن سر حرفها. فتكتفي بابتسامتها الساخرة، وتتركه معلقا بين السقف والجدار!. }}}}}}}}}}

دردشـة

المثقف الألمعي، الذي أدردش معه من حين لآخر، قال لي بعد حوار متشعب، وهو يهم بالمغادرة: أتعرف، أن بعض المؤسسات التعليمية لا توجد بها مراحيض. مر ربع قرن، ولم أعرف إلا اليوم لما معلمتنا في القسم الثاني، ابتدائي، كانت تعود إلى الوراء، خلفنا جميعا،

وتدعونا أن لا نلتفت!. {{{{{{{{{{

منحوتة

الطفل الذي تتبع حركة يد الفنان منذ البداية...سأله: كيف عرفت أن بداخل قطعة الرخام أنثى جميلة يا سيدي؟! {{{{{{{{{{

مشموم

الورد الذي سقط، وتبعثر..بعد أن تعثر حامله، جمعته يد حانية، وأعادته إليه؛ علقت بالورد رائحة، سلبته رائحته.. بالرائحة العالقة، تعلق حامل المشموم..؟



أدب الصحراء: الصورة واالمجال

قراءة في سردية

مبارك ربيع

في الواحة، صور من أعماق الذاكرة

" الصحراء لوحة متكاملة بألوانها الصارخة الهادئة، وملحمة شعر في حالات السلم و فترات الحرب، ورقّة عشق رائدة، تختصر كل قصص الحب و الفروسية"(1)

هذه العبارة المقتبسة من "باء النعمة" في مؤلفه عن "الشعر الحساني" قد تكون أصلح ما يفتح باب الحديث عن الصحراء وفضائها و مميزاتها الطبيعية الجغرافية والمناخية و البشرية؛ فالصحراء والواحة مرتبطة بتجليات طبيعية جغرافية نباتية وحيوانية، مع خصائص ساكنتها البشرية ذات السمات الفردية والجماعية المميزة، وهي بشساعة فضائها اللامحدود، تبقى رمزاً للامتداد الفكري والهدوء النفسي، وما ارتباطها الأزلي بالشعر إلا مثال على ذلك.

عن المربي الأديب

وأجدني بهذه المناسبة مدفوعاً إلى التعبير عن نزعة الكتابة، بدافع أساسي طبعاً، هو دافع الثقافة والأدب الذي يدعوك للقراءة مبدئياً، ثم للكتابة النقدية، إن كنت محترفاً موهوباً، أو لتسجيل انطباعات عما تحصل في أعماقك من عملية القراءة؛ وهذا صحيح على العموم، لكنني لست مدمن كتابة عما أقرأ، مع اعتبار أهمية ما يتبقى لدي باستمرار من أحاسيس، جراء ما أقرأ، بقدر ما يكون المقروء مؤهلا لذلك؛ لكنني في هذه المناسبة،

من الاستجابة للحديث عما أقرأ، أجدني مدفوعاً بمبدإ الوفاء لشخص صديق عزيز، غادرنا بغاية صمت وهدوء منذ سنوات، وأذكر فيه إلى جانب الصداقة بمجمل خصالها الإنسانية الرفيعة، سمات العلم والخبرة الميدانية بالحياة، مع عمق الاطلاع، وسداد الاجتهاد في مجال ممارسته اليومية، وهو عالم التربية والتعليم؛ أما الشخص المعني فهو المرحوم محمد حمداني، الذي ترك بصمة قوية في مجال الإنتاج التربوي، ممثلة على الخصوص، في المؤلفات المدرسية من جهة، وفي كتابته القصصية للأطفال، ولست وحيداً في هذا التقدير لشخص وعطاء محمد حمداني فكراً وممارسة تربوية، بل إن كل من عرفه عن قرب، أو سمع به عن بعد، إلا ويلهج بالخصال الحميدة للرجل، بما فيها التفاني في خدمة الأجيال من جهة، وسمة التواضع الملازمة للفقيد من جهة ثانية.

نعم أجدني مدفوعاً بمبدإ الوفاء للفقيد حمداني، في غضون ما لمسته وأراه من عدم التفات من مجتمعنا الثقافي عامة، والتربوي على وجه الخصوص، إلى رجالات من عيار محمد حمداني، تركوا بصماتهم بحيوية وابتكارية وببالغ عفوية في الأركولوجيا التعليمية في بلدنا، دون أن يوجد فيمن يخلفهم من أجيال، من ينبش التراب أو يزيح الغبار للكشف عن مخبآت، من شأنها أن تشكل علامات منيرة على مساراتنا العفوية المتحررة، في مجال التربية والتعليم.

نعم، الأمر كذلك في المبدإ، لكنني من الناحية العملية، وجدتني مشدوداً إلى نص رائع جميل، نص سردي لا تتأتى جمالية إبداعيته إلا لمن أعرفه كالمرحوم محمد حمداني، لا يرتسم عبر يراعه الأصيل، إلا ما هو رفيع جميل لغة وأسلوباً وفكراً؛ وذاك أهم مميزه فيما عرفته وأعرفه عنه في كتابته للأطفال، لكن النص السردي الذي يدعوني للحديث في هذا المقام، لم يكتب للأطفال، وإن كان مما يفيدهم الاطلاع عليه، إن استطاعوا إليه سبيلا، وذلك ليسر مدخله ومخرجه، ولكنه كتب بالأساس للعموم، ولكل من يقرأ، وهو أهل ليسجِّل أثراً إبداعياً، في ساعة السرد المغربية.

حديثي إذن عن عمل سردي محمد حمداني موسوم بعنوان " في الواحة: صور من أعماق الذاكرة"، وهو بذلك يندرج فيما يمكن تسميته أدب الصحراء، موطن النبوءات والحكمة، مثابة الزهد والتصوف من جهة، وهي إلى ذلك موئل الشاعرية الفياضة بما هي تربة الحب وفضاء الروعة والاندهاش من جهة ثانية؛ علاوة عن كونها أرض الأشاوس المقاومين للدخيل، والبناة التاريخيين والمؤسسين.

ليست هذه الأفكار دخيلة على موضوع الحديث، بل هي نسغه الرائق، ومضمنه الحاضن والحاضر ما بين تلميح وتصريح، وبدون هذه الخواطر الممهدة والمصاحبة للقراءة، لا



تكتمل متعة النص لمتلقيه؛ وإلا كيف يمكنك أن تتقرى رسم امرأة الواحة، أم ولد وأرملة عظيم في قومه، مع ما تتميز به من قدرة على حفظ الكرامة الشخصية، أمام عقوق المحيط و الأهل، في تهافتهم و شدة طمعهم في كل شئ من التركة، تركة بمفهوم لا يقف عند حدود الأرض و الدار وما يرتبط بذلك أو يشابه ، بل يمتد إلى كل ما كان يتمتع به الهالك: لم لا الفراش أيضاً، بكل ما يعنيه من مادي وبشري؟ لم لا يمتد إلى المرأة الزوج والأم؟ كيف لا تحضر في ذهنك، مع كل الفارق الممكن مهما يكن، مقارنة ما بين ماض وحاضر، وما بين واقع وخيال، رسومُ نساء من طينة زينب بنت إسحاق النفزاوية، ورجال من طينة يوسف ابن تاشفين وابن عمه أبوبكر بن عمر اللمتوني، في منتهى ما يسمهم من عمق التقدير السياسي والإنساني للأمور، بميزان العقل والمسؤولية الاجتماعية.

عبيرالطبيعة عبق التاريخ

ولعل الإحالات غير المباشرة عبر سلوك الشخصيات المحكية في التجربة الأدبية لمحمد حمداني عبر سردية "في الواحة: صور من أعماق الذاكرة" هي ما يفرض حضوره عليك، وأنت تتماهى بدورك مع سردية النص ومراتع شخصياته، من مدخل الواحة، ما بين وادي غريس وواد زيز، مروراً بين قصور مدغرة وقصر تيزيمي، بين عرب الصباح، منفتحاً على جماليات واحة تافيلالت، متفتحة بدورها لتلهمك، وأنت تجوب في قصور الجرف، أو تفئ إلى باسق ظلال، ترتع من رقراق مياه صافية؛ ولعل همتك تنزع بك إلى الجوار مع الخطو السردي للشخوص، باتجاه أسواق الريصاني، تتعرف على مرافقها المنتثرة وعامريها القاصدين من بقاع مختلفة؛ ولن تكون بمنأى في هذه الأجواء، عن أحاسيس عميقة مدغدغة، كاحاسيس بطلنا السردي إذ "تفتنه الأسواق و نشاط الباعة و حركة الحياة غير المعهودة في الواحة"، ليتكون لديك بذلك مثل ما يتشكل لديه، من ارتسام صورة سجلماسة الحضارة: (سجل ماسة) المدينة العامرة (أو الخالية)، المدينة الأسطورية في أوان ازدهارها بالذهب و التجارة و أسواق الرقيق، لتُوأَد في عز ازدهارها، " إنه يشتم رائحة حضارة سجلملسة ــ يقول النص ــ تنبعث من طيات التاريخ ، يتنشق عبيرها في كل درب وفي كل دار"(2)

و الواقع أن تاريخ المغرب، بل أمجاده الأصيلة، قد تعود إلى عاملين أساسيين مكونين لطبيعته ووجوده: هما الصحراء والأطلس؛ كثبان الرمال الذهبية والسلاسل الجبلية، بما أبدعت بمكوناتها الطبيعية والبشرية، من نمط شخصية وأسلوب عيش؛ لا يعني ذلك أي تقليل من أهمية المكونات الأخرى، من سهلية وساحلية، والتي تبقى بالمقارنة وبطبيعتها، أكثر تفتحاً وقابلية في التعامل مع أي كان، وبالتالي أقل محافظة وتحرزاً مقابل الدخيل،

من أي طبيعة كان، مادية أو روحية؛ وليبقى الجبل والصحراء فضاء الحرية و المناعة الأمثل.

إننا هنا "ولكأن الطبيعة تنشر أمام أنظارنا بهاءها كله، لتهدي إلينا نصه لمحاورتنا" حتى لا يتردد المرء في أن "يقترف" أجمل حركة، يعبر عنها جاك دريدا عن الحال، وهو يقول: " ثم رحت و أغلقت الكتب كلها ، واحد منها مفتوح لجميع الأبصار، إنه كتاب الطبيعة ... في هذا الكتاب السامي والعظيم، أتعلم خدمة مؤلفه وعبادته".(3)

وكما تعلمنا وتلهمنا حياة الواحة مزايا الانطلاق الحر، خطواً ولساناً، نتقافز صغاراً بتمام عفوية بلا حد أو عائق، متحلقين حول سمريات الأماسي الغنائية والشعرية، في شبه معارك تنافسية بين "القوالين"، ما بين موالين محمسين لهذا، ومعارضين محفزين لذاك، مما يقوي لحمة الانتماء لحسن القول والبيان، دون ضغينة أو عداء، فإنها تلهمنا الكثير من القيم الإنسانية النبيلة، وعلى رأسها وفي طليعتها، قمة القمم وتاجها المتمثل في فضيلة التسامح والتساكن والتعايش، وذلك بصورة عملية وعبر ممارسة يومية عفوية.

شخوص وقيم

هنا تفاجئنا وتمتعنا شخصية المباح، الذي يسمى كذلك، لأن له أن يدخل كل البيوت من يهودية ومسلمة ونصرانية، وهو يقترح على الطفل المرافق له، زيارة من يشاء برفقته من اليهود على وفرتهم: موشي ، موش حسيبو أو موش يايا...(4)

ولا يقف الأمر عند علاقات نمطية بين مختلفي الديانة، من المسلمين واليهود على وجه الخصوص، بل إننا عبر فصول السرد، نرى بعين الطفل كما بعين اليافع المدرك النشيط، علاقات بشرية عادية ما بين رجال ونساء من الديانتين، علاقات ترقى إلى مستوى أقوى وأكثر من مجرد التعامل بمقتضيات التلاقي والجوار، إلى ما هو فطري طبيعي، ولاسيما أمام المغريات من يهوديات صفرو الحسان، كما نلمس ذلك بقوة، في مواسم الجني التي تتيح اختلاطاً، تغفل عنه عيون الدخلاء من رقباء ومتربصين.

إننا من خلال متابعتنا لفصول السردية الحمدانية، في "مرحلة الواحة"، نتلمس الطبيعة الصحراوية كما تتمثل عبر الواحة وحولها، بعين الطفل، وبنظرة ماسحة مسجلة، حاذقة ودقيقة في اقتناص التفاصيل، سواء ما تعلق منها بالطبيعة أو بالعلاقات البشرية البينية؛ وفي ذلك كله، لا نملك إلا أن نتماهى مع التوصيف والتحليل: صور الامتداد الأفقي، بما يرتسم من ساحر لوحاته في طيوفها ولطاف تحولاتها،من فترة لأخرى ومن موسم لآخر، دون أن ننسى التماعات الصفحة السماوية بوضاح النجوم ومكتسفها، بين إقمار وإضمار،

عبر سحب مقيمة وعابرة؛ مع ما يقابل ذلك كله على الأرض، من حركة وتحول ترابي وبشري، ما بين كد وجهد حيناً، وعلى هون ورواح حيناً آخر.

إن "مرحلة الواحة" في سردية محمد حمداني، تحتل مركز النواة من "صور الذاكرة" وتمثل الطفل متنشقاً عبير الأرض، مضمخاً بعبق التاريخ العريق والمجد الغابر، وهو يخطو خطواته الأولى في الواحة، في حال من تماه كامل مكتمل مع ما يحيط به، مرتحل فيه بحله، مستقر فيه بترحاله؛ فهو في الواحة يرنو بعين التمني، إلى ما بعدها ووراءها، لأنه مهما يطل مقامه بها، مدعو إلى الرحيل يوماً ما، لمتابعة التعلم في الحاضرة، وهو حين يرتحل عن الواحة من أجل ذلك، يمتد حبل ارتباطه بالواحة على البعد، عبر ما تختزنه وتسترجعه الذاكرة من صور، مع ما تبدعه الرؤية عن بعد وفراق، من صور مركبة، إن تكن أقل أمانة لواقعها، فهي لا تقل عنه فعلا وأثراً في الوجدان.

الأب، زواج الأرض والماء

ومن عمق الواحة، غورها الترابي، تنبثق قوية فاعلة في الطبيعة والإنسان، قيمة الانتماء؛ فالقصور وهي تجمعات سكانية مرتبطة بحبل النسب قبل شئ، لكنها قبل كل شئ كذلك، مرتبطة بالمكان والزمان، بالقوة نفسها أو أشد قوة؛ وكما تتمثل قوة النسب في الانتماء الجدودي المتسلسل، بما يترتب عليه من رتبة ضمن العرف السائد، فإن رابطة الأرض متغلغلة في إنسان الواحة، إنه الانتماء للمكان، ترادفاً مع الانتماء للزمان المرتبط بعصب الحياة، أي الماء؛ فالزمان هنا، لحظة وجود في الواحة وللواحة، عبر الحصة الزمنية المائية المخصصة للفرد، حسب المعايير المتبعة.

إن قيم الانتماء المرتبطة بالواحة عبر المكان والزمان، المتمثلين في الأرض والماء مع رابطة النسب، تحيلنا إلى جماع أسطورة تشكل لحمة تاريخية، عبر صور قد يمثل فيها النزوع البشري إلى السلطة، على نحو فيه من الغموض والسحر الأسطوري الحالم، وذلك عندما يمثل المشهد في صورة الأم وهي بعد حامل، تنتظر ما تنتظر من حشو بطنها، لكنها ما تنفك تنهر جارتها، تنهاها عن صوت المهراس المزعج، للأمير النائم في بطنها؛ إن الزواج والحمل هنا أسطوري، لأم بشرية حاملة، لكنه ناشئ عن أمومة أكبر، أمومة الأرض الناجمة عن زواجها بعصب الحياة، الماء؛ وإنه لأب الحياة الحق، إذا كانت الأرض أمها؛ علماً بأن زواج الماء بالأرض في الواحة، قد لا يكون مجرد تعبير جزافي، أو صورة مجازية، بل هو واقع و تصور، تعيشه قاطنة الواحة.

ويتمثل زواج الماء بالأرض غديراً أو كلتة أو خطارة؛ كما تتمثل طرق السقي ما بين

مجار على وجه الأرض، أو بطريقة "أغرور"، و هي أن " يخرج الماء من الحاسي عندما يهبط الجمل في الصنيفة، يجذب الدلو مملوءاً بالماء، وعندما يطلع الجمل، ينزل الدلو في الحاسي.(5)"؛ و في كل الأحوال، يخضع الأمر لتنظيم وتقنين يطبع بقوته، كل التصورات والعلاقات ومنظومة الحقوق والواجبات، إنه تنظيم أشبه ما يكون بدقة الساعة، و هو موضوعياً وعملياً، يمثل زمن الواحة الوجودي الحقيقي.

هكذا تتزوج الأم العظمى بالأب الأعظم، ومنهما يولد كل شئ، ويأتي كل شئ، وإذا كانت الأرض في الصحراء المترامية، تتداعى معها صور الرعاة وسفينة الصحراء، مع نظام عيش على أساس من التبادل والمقايضة، منفتحة مشرعة الأرجاء أمام الساكن والعابر، كملك مشاع، يتيح الحرية بمعناها المطلق، وبتشارك الخيرات والمصير، بالمعنى المطلق كذلك؛ فإنها في الواحة تعرض كحرية محددة بنظام وتقنين وقانون؛ هذا التحديد بقدر ما يمثل في الوجدان، ويُستشعر حرية أيضاً، بقدر ما هو طابع قوي يسم الحياة الاجتماعية للواحة، ويدخل في نسيج علاقاتها لأنه منها ولها، برضاها ومن صنعها، ليطبع تبعاً لذلك، نمط حياتها وكافة شروطها ومقتضياتها.

وطفل الواحة من ناحية أخرى، هو طفل المسيد والقرآن والفقيه، والنموذج هو الطاعة والحفظ والاستيعاب، ذلك العالم التربوي المعهود، وفق التحالف الأزلي ما بين الأب والفقيه، تحت شعار مضمن ومعلن، مؤداه بعبارة جامعة : "نْتا اقتلْ ونا ندفن".

هنا تبرز عبر السرد الحمداني، رتبة الأب ومكانته العلمية والاجتماعية في الواحة، وذاك ما يفتقده الطفل بوفاة الوالد، ليستشعره بقوة وهو في التاسعة من عمره، عند أول امتحان له في الحياة بدون سند قوي، امتحان معرفي وعلمي وسلوكي، يدرك فيه الطفل سر التراتبية القوية في عرف الواحة، كما يدرك أنه لم يعُدْ له، من هو في مقام الأب الفقيه الذي كان في القصر إماماً و قاضيا؛ فعليه الآن أن يدرك معنى وحدّة الفعل الماضي "كان"؛ وليكتشف الطفل باكراً أن عليه أن يتدبر أمور الحياة، كما يقوم بذلك الرجال، في فلاحة الأرض ضمن التنظيم الصارم لكل شئ، ومع امرأة هي الأم التي عليها أن تدير بمساعدته وعونه، شؤون الأرض والدار؛ وأكثر من ذلك، فإن على الطفل أيضاً، أن يترك أحلى فرص النوم التي كان ينعم بها في الماضي، ليسهر الآن مع حفظ السور القرآنية، وبالمذاكرة في جوف الليل، كما تريد نانا...(6)

لا يختفي ظل الأب أو ينمحي، بل يظل النموذج منه مطلا بقوة من بين السطور، بل إنه هو المظلل لوجود الطفل، مع نماذج اجتماعية أخرى، يراها الطفل بعين الإعجاب في جزء أو أجزاء منها، لكن ظل الأب يبقى أوفاها وأشملها في كل المراحل؛ ويزداد هذا الحضور

قوة، بقدر ما يبين الوسط الاجتماعي عن بؤسه وفقره من حيث القيم المثلى في تصور الطفل، مما يتمثل في عقوق الأهل الادعاء و التحايل التزوير.(7)

ليصارع الطفل بشراسة في محيط القوة والطمع و العقوق، من أجل أن يثبت لنفسه قبل أن يثبت لغيره، أنه قادر، وأنه أهل لينتسب إلى ما كانه وما يُكوّنه في أعماقه، من نموذج الأب.

و تكون أولى مغامرات الطفل لاختراق عالم الخوف والرجال، هي السير في ظلام الليل وحيداً، في عالم الخوف والجن، "الجّن" أو "اجّنون"، وهم الذين يزرعون الخوف في أفئدة الصغار، وفي عالم الظلام والأدغال.

وعن المرأة

وتمْثل المرأة في صور وأدوار عدة، أمازيغية وعربية، مرضعاً وأماً، ويبرز دورها وشخصيتها في عدة نماذج، يمثل بعضها الصلابة والوقوف في وجه الصعاب، بل إن منها ما يمتلك قوة، تحيل إلى تاريخ حي في مقاومة الاستعمار بجانب الرجال؛ ومنها ما يتميز بالقدرة على حفظ كرامة الشخصية، أمام عقوق المحيط و الأهل، في تهافتهم و شدة طمعهم في كل شئ من التركة، تركة بمفهوم لا يقف عند حدود الأرض والدار و ما يرتبط بذلك أو يشابه، بل يمتد إلى كل ما كان يتمتع به الهالك: لم لا الفراش أيضاً، بكل ما يعنيه من مادي و بشري؟ لم لا يمتد إلى المرأة الزوج والأم ؟

والواقع أننا بمتابعة السرد، تصادفنا شخصيات مؤثرة في الأحداث، لا يتوقف ذلك عند صورة الأم والأب وحدهما، بل يسري على غيرهما أيضاً، مما يمثل الوسط الاجتماعي، من فقيه المسيد، ومن بعض المقربين للطفل، وهو الذي يفقد والديه معاً، بالتتابع في وقت باكر من عمره؛ وهولاء جميعاً ينعكسون في وعي الطفل الصغير بأحجام و قدرات، غالباً ما تكون مخالفة لما هم عليه في العادة.

وبطبيعة الحال، لا يخلو هذا المجتمع الصارم من بوادر اللطف ولمسات الجمال، تماماً كما لا تخلو مشاق الحياة اليومية في الكد و النصب، من لحظات هناء وارتياح، وكما لا تخلو قسوة النظام و التنظيم، من إشراقات الفرحة و المرح، فهناك الشخصية التي تخترق جدية هذا العالم بالسخرية والضحك من كل شئ، وعلى كل شئ، حتى على الضحك نفسه، كما تمثل ذلك شخصية زوج الأخت. وأيضاً لا تخلو مشاعر طفل مشاغب ومشاكس، في الدفاع عن وجوده ومكانته، من تطلع إلى الحب والجمال في المرأة، مما عدا جمال الأمومة طبعاً، وعدا جمال الأخوة كذلك، إنه جمال المرأة الأنثى، التي مهما تكن جذابة مثيرة لخيال

الصغير، فهي ملك للغير، ولا تتيح فرصة لتصور علاقة ما معها، إلا هذه الخواطر الغامضة، بلا منفذ أو ملاذ؛ وعدا ذلك، فهناك ما يداعب بحق، ويحفز التطلع والرغبة بحق، إلى حد يخصب الخيال، بشتى الصور الممكنة، والقابلة لأن تتشكل ولو في الخيال، إنه جمال بنت القايد، تلك الغزال التي تزري بجمال أية غزال بجانبها، في رشاقة الخطو وانسجام الكيان ولطف النظرة وسمة الاعتزاز والعنفوان ... غزالتان إحداهما بشرية بنت آدم وحواء، والأخرى بنت الطبيعة والعراء... غزالتان يجمعهما وجود واحد، تخطران تحت مساقط الظل والضياء بين تعانقات النخيل، تعزفان نغمة تكامل وانسجام، في سمفونية الواحة، وروعة التشكل والتركيب، في عالمها الساحر.

وهناك مستويات أخرى، من علاقات ومواقف في طريق التعلم والعلم و التكوين، يختبر فيها الفتى ما لم يعرفه سابقاً، من بؤس المدينة بالقياس إلى عالم الواحة، لعل من أقواها دلالة، هاته التي تجعل الفتى اليافع رفيق غربة ووحشة، مع ما يتلقى ويتحمل من ألوان التجاهل والإحباط في المدينة، وهو يجد نفسه عاجزاً عن تلبية أبسط ما يتطلبه قضاء مآربه واحتياجاته الشخصية المحدودة، بل ولا يجد حتى ثمن تذكرة سفر للعودة، فلا يملك إلا أن ينكفئ على نفسه في حالة ابتئاس، تجعل من يراه على هذه الحال، يعتبره حمالا أو زبالا، يقترح عليه فرصة "تسريح مجاري الماء الحار"، وفعلا يتيسر ذلك بضربة يد واحدة من الفتى، تبدو في نظر مشغله وهو رب البيت، كما لو كانت معجزة، سرعان ما تدعوه إلى التأمل في سحنة الفتى، ليتأكد له أنه فتى كريم من طينة كريمة، وأنه ليس أمام ما كان يعتقده فيه، من عامل يدوي بسيط، فيكرمه أيما إكرام، وييسر له بعض أموره .

نعم لم يكن القصد أن يغادر الطفل الواحة، ليمارس أشغالا يدوية مبتذلة بل مذلة لمطمحه وكرامته، وإنما كان تنقله من أجل حفظ المتون الدينية والأدبية والنحوية، وما ارتحاله وغربته، إلا لما يؤدي به إلى مجالس العلم في معاقله المعروفة، ليعيش ويعايش عالماً جديداً، طالما ترسخ في وهمه وصحوه.

في الكتابة

التساؤل في الأخير عن منحى السرد وجنسه، أتعتبر سردية "صور من أعماق الذاكرة" سيرة ذاتية واقعية؟ ما نصيب الواقع والخيال فيها؟ ليس من الضروري التوسع في متاهات هذا السؤال، فمهما تكن من واقعية السيرة، فهي انتقائية في تركيبها لما تسترجع من صور؛ ومهما تكن من حقيقيتها، فهي أيضاً تركيب مما هو حقيقي، وما هو غيره؛ ذلك أن "المخيلة هي الحرية التي لا تسمح برؤيتها، إلا في آثارها، هذه الآثار ليست في الطبيعة، إلا أنها لا تسكن عالماً غير عالمنا... إن للمخيلة قدرة على خلق طبيعة ثانية"(8)

وإن تجربة محمد حمداني، لا يمكن أن تخرج عن هذا السياق، بدليل أنها جميلة وممتعة، وهي تجربته الأولى والوحيدة، في هذا النوع من الكتابة الإبداعية السردية، وتتميز بأنها قدمت عالم الواحات بعفوية وبساطة، لا تعني السطحية والابتذال، وإنما بالقدر الذي تجعله في المتناول، وأقرب ما يكون، بل أحب ما يكون للقارئ؛ وبتركيز السرد على مرحلة الواحة، مع إشارات إلى محطات أخرى في الحواضر، مثل مكناس وفاس، فإنه يجعلنا نتطلع إلى أن هذه التجربة لو امتدت، وامتد العمر بصاحبها، ليقدم تفاصيل سردية جديدة، من منظوره الخاص، حول عالمه في الحواضر العلمية، وحتى الإدارية فيما بعد، لكان حظنا في المتعة أوفر وأوسع، إذ لا ننسى ان الحياة المهنية في جانبها الإداري، مع ما كانت تقتضيه مهام محمد حمداني من علاقات وتنقلات، تعتبر من الغنى والتنوع، بحيث تتيح متعة المبدع والمتلقي معاً، ويكفي أن نذكر أنه عاش تجربة زلزال أكادير، بتاريخ 29 يبراير 1960 على الساعة الحادية عشرة و23 دقيقة؛ وكما عاشها ونجا منها مثل من نجوا من كارثتها المهولة، فإنه عايشها بنتائجها المباشرة على الغير والعلاقات، وبآثارها القوية في سلوك الساكنة، مما ظل يروي كثيراً من صوره بتأثر بالغ؛ لكن ونحن في حدود ما جادت به القريحة من سردية "صور من أعماق الذاكرة"، نكتفي بأن نقول مع جان دريدا مرة أخرى عن الكتابة، أو بالأحرى عن "... نهاية الكتابة وبداية الكتاب"(9)

هوامش

1 ــ باء النعمة، الشعر الحساني المجال النقدي والمرجع، ص 18، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1992

2 ــ محمد حمداني، في الواحة: صور من أعماق الذاكرة، ص 135، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2005

3 ــ جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، ص 18، دار توبقال للنشر، الرباط 1988

4 ــ محمد حمداني، في الواحة... ص 147

5 ــ نفسه، ص 51

6 ــ نفسه، ص 180

7 ــ نفسه،ص 54

8 ــ جاك دريدا... ص 137

9 ــ نفسه، ص 118

عز الدين الشنتوف

ميثاق القراءة، ميثاق الكتابة

قراءة في رواية الحجر والبركة لعبدالرحيم جيران *

قد لا يرتبط فعل قراءة العمل الأدبي بتقنين جدلي مسبق، مثلما لا تشترط ممارسة الكتابة مُواجَدةً مخصوصةً لقارئ مفترض. ولذلك أضع مقدمة عامة، تفترض أن القراءة احتمالُ كتابةٍ لا تخضع بالضرورة لمنطق المقروء، لكي تعطيَ لنفسها شرعية الفهم المختلف عن مقاصدِ المصدر، وأنها احتمالٌ لمقدمات أخرى، لا تتصلُ بها، وربما تناقضها من حيث محمولُها. ويكون مبررُها، في سياق قراءة الحجر والبركة، أن الروايةَ استشارةٌ لبرنامج كتابتها.

أولى علاماتها وقوعُها النصيُّ بين عتبتين: الوصية التي تُعَدُّ مفتتحَ الرواية، والملحق المقتضب للدائرة الأخيرة، الذي يتم فيه الإعلان عن وفاة الشخصية الأساس "سليمان" الذي ترك وصية دفنه بمقبرة "صفورية" والتبرع بكتبه لمكتبتها، ووصية هي مقدمة سيرته الذاتية المسماة قيد حياته" رمية نرد". ويبدو أن الوصية عنصرُ تحبيك، يوضحه سليمان في علاقته بالمؤلف؛ فتكون الوصية أقربَ إلى ميثاق القراءة، وهذه بعضُ بنوده: ــ سليمان مسؤول عن عدم وجوده اسماً وفعلاً وحياةً ــ وهو غير مسؤول عن تمثيله لجيل أخطأ السبيل إلى الولادة ــ له إرادتُه الخاصة ضد تلاعب المؤلف بمصيره ــ ليس هو "المعطي" في رواية عصا البيليياردو، وليس "الصادق" في رواية كرة الثلج ــ وهو مسؤول عن عنوان " الحجر والبركة" بدلا عن "رمية نرد" ــ ومسؤول عن تنسيب السرد في المحكي وفق مجادلة أفكار ملقاة.

ما يصادفه سليمان، في مشروع كتابة سيرته، التزامُه ببنود الميثاق الذي سطره بنفسه، من خلال حيرته في تخطيط عالمه الذاتي واستشارة قرينه في معرفة خباياه. وبذلك يسقط في شرك الكتابة، بامتثاله لرغبة المؤلف في شطره نصفين: سليمان المثالي، وسليمان الواقعي. إنه شخص يعاني من هروب الأب بعد ولادته، حيث لم يستطع أن يتلفظ بكلمة "أب" قطُّ. ورغم عودة الأب من فرنسا، ظل بالنسبة إليه ضميرا غائبا "هو"، كما يعاني من

* صدرت الرواية عن دار الفاصلة للنشر، طنجة 2018

سمعة أمه التي تدير مسكناً للدعارة. يتفوق في دراسته، ويلتحق بالجامعة، وينخرط في النضال الطلابي، ويعيش تجربة حب مع نجية بلمعلم، التي يطاردها مسؤول أمني، ليدخل السجن جراء تهمة ملفقة، فتموت نجية بعد دخولها مستشفى الأمراض النفسية، ليجد نفسه في تجربة جديدة مع رباب ساقية الخمارة، ويتزوجها بعد حملها الذي "اختار العودة من حيث أتى". وسترتبط الكتابة لديه بالمرض ليلقى حتفه سنة 2012.

ولكن الخطية التي ينقلها السارد إلى حيز وفضاء القراءة، ليست مطلبَ سليمان في كتابة سيرته، بل إن مطلبه هو تلك التناقضات التي تؤدي إلى نقطة المابين: نقطة التقاطع التي تكون موسومةً دائماً بضمير الجماعة، لأن السرد ملتبسٌ فيها، ولا يتحددُ الصوتُ، أهو صوت سليمان أم صوت قرينه، أم صوت السارد أم المؤلف. ويمكن القول إن أصواتاً أخرى ـ عابرة في الحكاية ـ ذاتُ سلطة تتجاوزُ هذه الأصوات التي يفترض فيها أن تحمل الحكيَ إلى نقطة الالتقاء. فكيف نفسر ظهورَ المؤلف ليعلنَ النهايةَ بعد وفاة سليمان، في الوقت الذي مارسَتْ " إكرام بنت آدم الغشيم" التوقيعَ بصفتها سلطة عليا في تقدير المتن كله؟

تتخذُ الروايةُ من تخريب الذاكرة تشكيلاً سردياً متداخلاً؛ فالشخصية تقدم معلوماتٍ تقيدها في الأحداث الموالية، لتصبح رهناً لها، وكأن هذه المعلومات إفاداتٌ لمحاكمتها. وللتحبيك دورٌ هامٌّ في جعل المحاكمة ذاتيةً: فسليمان المثالي يعيشُ ليفهمَ أكثر، أما سليمان الواقعي فيعيش خارج الزمن. لا شك أن هذا الملفوظ لا يتعلق بالاثنين، بل بساردٍ ظلٍّ، يتخذ من صيغة "يا خِلِّي" قناعاً ليفصل ضمير المتكلم عن ذاته و يحوله من أنا إلى أنت ادعاءً للحوار. ويعود هذا القلبُ الحاصلُ في محمولَي المثالية والواقعية إلى أن الشخصية تُحاكمُ من لدن قاضيين: أحدهما اختيارٌ خاص بسليمان وهو الكتابة، وثانيهما مفروض عليه، وهو المرض الذي يقرر بشكل موضوعي ووجودي أن الكتابةَ وهمٌ، من خلال حدثِ توهُّم سليمان لطفل يكادُ يسقط من شرفة منزله، ويصرخ لإنقاذه ليتأكد مع رباب أن ليسَ هناك أيُّ طفل أصلاً. ويفيدُ تقريرُ كتابته أن لعبة التخييل في الكتابة ضربٌ من تخريب الذاكرة، فتلجأ الشخصيةُ إلى تبرير الحدث الوهمي بكونه حدثاً تخييلياً. ولكن السؤال الجوهر هو هل الحدثُ وهميٌّ حقاً، أم أن موضوعه هو الوهمي؟ والوضعُ ذاتُه محمولٌ بصيغة معكوسةٍ في حدث كتابة رسائلَ إلى فتاة متخيلةٍ، صارت حقيقةً ماثلةً في الواقع الموضوعي.

من الجلي أن الذاكرةَ موزعةٌ إلى ذاكرة أُسرية وسياسية وثقافية.. ضمن ذاكرة مجتمعية تتخلقُ باستمرار، فتتخذُ شكلين: استعادة صورة الأب في ظل منطق الخيانة الذي أنتج البديلَ وصاغ خطابه في الأسرة والتنظيم السياسي والعلاقات الاجتماعية والمؤسسات..

ثم استعادة صورة كاتب المذكرات في ظل خيانة الكتابة، لإبداله براوٍ يعيدُ كتابتَها مع الشخصية. وبهذه الصيغة تبرزُ الكتابةُ أحداثها ووقائعها عبر محكياتٍ تنبني على الانشطار والتمفصل والتجاور، حيث يكون المحكيُّ اللاحق أقوى حضوراً في الشسوع السردي، أو يكون موازياً له، أو إضاءةً فقط، أو منقطعاً عن طبيعة المحكي. وغالباً ما يعقب نقطةَ التحولِ صمتٌ أو إحجامٌ عن متابعة الحكي، لأن الكتابة قد تقترنُ بتدبير العجز عن التعبير. وبما أن الصيغتين الآنف ذكرهُما موصولتان بمستوى التشابك الحاصل في أنماط المحكيات وملفوظاتها، فمن المنطقي أن تبحث الكتابةُ عن صيرورتها بوضعين: تُكرِّمُ في أولهما مصائرُ الشخصيات، ويتشفَّى بنهاياتها في ثانيهما. ومع ذلك يحضرُ مراقبٌ متابعٌ في العمليتين معاً، ويتدخلُ ليناقش "الكاتب"، بصفته شخصية روائيةً، في هذه المصائر ويراجعَه ويقترح عليه، كما حدث مع رباب مخافةَ أن يجعلها تعيش مأساة نجية بلمعلم.

وينتجُ عن هذه المتابعة خللٌ في صنعة الكتابة، حينما تكون الرواية الضائعة "رمية نرد" سيرةً ذاتيةً، تتشكلُ وفق لعبة الخسارة ولعبة الهزائم، وتكونُ "لعبة الوجهين" روايةً من خيال رباب، تتشكل وفق لعبة القيم. ولا تخفي عملية التحبيك مصادرها، وخاصة الرواية العالمية والسينما والتشكيل، من أجل عرض مشروع الكتابة. ومن اللافت أن الكتابة، حينما تصبح ملكية مشاع وتتعدد صيغ حكيها، يغدو التحايل على وقائعها أمراً ضرورياً، لأنها لعبةٌ في النهاية؛ إذ يكفي أن ترميَ الحجرَ في البركة ليبدوَ حجرُ النردِ متشابه الأوجه، وبدون أرقام رهان. وكلما تبدل الوضعُ تتبدلُ الحكايةُ نفسُها وتتغير معالمها زيادةً أو نقصاناً أو تعديلاً وتحريفاً.

قد نلمس ذلك في انتقال سليمان من اليتم إلى العري، إذ لم يكن اختيارا إيديولوجياً، فاختلطت المثالية بالواقعية في تكوينه كشخصية سيرية، تطولُ الصوغ الروائي بعناد كي يكون لها تاريخ. إن سؤال الكتابة، في ظل الذاكرة، يعيد النظر في مسألة التاريخ: تاريخ السبعينيات من القرن الماضي. فهل التاريخ قيمة مجردة في ذاكرة سليمان، حين يكتب بالامتثال للفكرة؟ وهل يمكن للكتابة أن تكون اختيارا تطهيرياً عبر تخريب الذاكرة والمصالحة مع الذات؟ قد لا يخلو الالتزام بهذا الاختيار من تكلفة، تبدو في تشويش الذاكرة وتداخل الحكايات. ولذلك يقوم الصوغُ والحبكة على كشف الجانب المخفي من الحكاية لإعادة بناء المشهد. وليست مراجعةُ صدقِ أو حقيقة الحكاية سوى تعلَّة لسحب مشروع "رمية نرد" من مالكه، إذا كانت الكتابة ملكية مشاع. وربما تضاعفَ هذه التقنية من جعل الحكايةِ نفسها حكماً بالإدانةِ أو بالبراءة والنجاة، وسبباً في مأساة أو دافعاً للتسلق والوصول كما هو الأمر مع أصدقاءِ أبيه، وصديقه "نبيه". ونلمس ذلكَ ابتداء من الدائرة التاسعة، حيث تبدأ الحكاياتُ في لمِّ شتاتها واستكمال وقائعها، وكأنها

ارتداداتٌ للدوائر الأولى؛ غير أنها ارتداداتٌ لا توازي قوةَ الاندفاع التي بدأت بها حركتَها، أو لنقل على لسان السارد: "إنها تعاني مثلها مثل سليمان من إخضاع شرعية الانتماء إلى الحاضر بشرعية ماضٍ انتهى". ومع موت الأب والشعور بالذنب جراء تركه يموت بأزمته القلبية، وموت الأم وتخلصه من قرينه "المثالي/الواقعي"- تخل الكتابةُ بحكاياتها في منطقة العتمة، لينتبه إلى أن الدوائر، التي ظنَّ أنه يحركها، لم تكن إثرَ حجره، بل إثرَ أحجار أخرى من مواقع مختلفة من البركة، ولم ينتبه إلى أن التقاطعات الحاصلة في الارتدادات الكثيرة أفقدتْهُ مركزَ الحكاية في لعبةٍ انكسرتْ في يده عصا البيلياردو، ولم تبقَ سوى الكرة البيضاء والكرة السوداء، وعادت كرةُ الثلج إلى كتلة بخار، كي يجدد ميثاقَ لعبة الكتابة بقراءة جماعية، يحملها الساردُ بقوله:" على الرغم من معرفتنا بخياراتك في الحياة، لم نكن في هذه الفترة من حياتك قادرين على فهم الانقلاب الجذري في الأولويات، والتي لم تعدْ بحسبها الكتابةُ خياراً أساساً بالنسبة إليك... وإذا شئت قلت أوقفتُ الحكايةَ من دون أن تكتملَ لأنها لن تكتمل أبدا"

قد يستجيب التحبيكُ ويتوازى مع واقع الحياة "التي لا منطق لها، لعبة من دون قواعد ومن دون تحكم"، ولكن التصادي مع قواعد حدوث المحكيات، بتداخلها وتقاطعها وانقطاعها، لا يبقي على هذه الاستجابة تابعةً لمنظور الشخصيات وشعورهم، حينما يقرؤون تجاربهم ويعبرون عنها بتشكيلات حكمية أو بتأويلات تبررُ مآلَهم أو باقتطاعٍ زمنيٍّ، يحدد مركزَ واقعيتهم التي تمثلُ لديهم قوام المسؤولية الاجتماعية والتاريخية.

وإذا كان التحبيكُ موصولاً بصناعة الإخفاق، في الواقع الروائي وفي الخطاب بتلويناته المختلفة، بما في ذلك صيغ المسكوت عنه، فإن هذه الصناعةَ ذاتَها منذورةٌ للتلاشي ضمن العوالم المتخيلة القائمة على منطق التجميع في سيرورة الحكي. ويمكن أن نلامس ذلك من خلال موقعين سرديين: أولهما الإقرار بامتلاك واقع الحكاية من لدن السارد، وكأنه حقيقة لا يتنازعها أحدٌ معه، ونعثر عليها في مواقع عديدة منها ما يلي: " ولكن ما كانت حومة التوبة عندك؟ هل كانت غير الحاجة لويز وما تلوكه الألسنة حولها، غير البيت المبارك بغموضه، والطفولة المنتزعة من زمانها، والجد المطمئن إلى سبحته، والبنات وهن يرقصن ..". وثانيهما استعادةُ وتذكر الوقائع عن طريق الإيهام بالتصديق: "أراكَ الآن هناك قبل خمسين سنة، في العاشرة من العمر، وستصحح لي الأمر.. أراك كما لم أرك من قبل، أرجو أن تسعفني الذاكرة..". والواقع أن السارد لا يصوغ عملية التحبيك من الداخل، لأنه يمتلكُ، بصورة أو بأخرى، نصَّ الحكاية/الحكايات: رمية نرد/الحجر والبركة، تاركاً لمناطق النسيان انبثاقها في فضاء بمثيرات تلفظية، لا ينشئها أو يخترعها، بقدر ما يلقيها على مسامع سليمان، درءً لوضعٍ أو حكايةٍ لم تكن في حسبانه أثناء اطلاعه على مسودة المحكيات.

ولذلك يحتفظ السارد ـ بعيدا عن أي رؤية ـ بمنطق الخلل آليةً لإعادة كتابة النسيان، عبر "أنت" في الفعل والاختيار والمآل. ولا تنسحبُ هذه المراقبةُ على المحكي الذي يظن سليمانُ أنه يمتلك فيه ضميرَه الشخصي، ويصير متكلماً مثل الآخرين الذين يعرضون حكاياتهم.

ويبدو أن محكي التماثل والتشابه والتقارب ليس سوى تعميلٍ للإخفاق، وأن النشرَ المتخفي وراء تشظي الحكايات ليس سوى الصيغة المعكوسة للتعميل. ومن الجلي أن الواقع النصيَّ، بنصوصه المتعددة، لا يشي بأي اختزال في الملفوظ أو في متخيله اللغوي، سواء أكان نزوياَ أم استيهامياً أم خرافيا.. ومن هنا كان الجمع بين "شيخةٍ" و"ابن قايد" صورةً للخلل وصيغةً للانفصام التاريخي الذي يعيدُ صناعة الإخفاق، حتى في صوغها الحكائي؛ مع التأكيد على أن رفضها أو قَبولها، اجتماعيا وأخلاقيا، ليس تعبيراً متماثلا لفكرة المصالحة الصريحة أو الضمنية. ويحصلُ الأمر نفسُه مع صورة الإذعان وعدم القدرة على اتخاذ أي قرار، أو بالأحرى صورة انتظار من يقرر بدلا عن سليمان، ليصيرَ "باص بارتو" حتى في صوغ حكايته واختيار لغتها وأسلوبها، واستعادة صوته في الحكي استجابةً لرغبة الآخرين، والتماساً لصورة جديدة مغايرة. وكل ذلك ليس في حقيقة الأمر سوى تزكية غير واعية للصورة الأصل.

قد تكون الصور متعددة، غير أن المرآةَ المنكسرةَ واحدةٌ تتناوبُ عليها صورُ الشخصيات، بمعاناتها وآمالها، فيقاسُ وعيُها بإمكانات المرآة. ويعني ذلك أنها منذورةٌ لميثاق الكتابة بشكل فردي أو جماعي؛ إذ يستدعي الأمر التساؤلَ عما إذا كان التنسيبُ أحدَ متعالياتِ هذا الميثاق من جهة، وعما إذا كانت الكتابةُ ذاتُها تنويعاً على التنسيب من جهة أخرى. من الملاحظ أن أغلب الدوائر في رواية الحجر والبركة تبدأ بمشكل الكتابة، من حيث هي ممارسةٌ ذات صلة بموضوع الحكاية، لا من حيث هي إشكالٌ وسؤال يتعمق في المحكي وصوغه الجمالي. ومن النماذج الدالة ما يلي: " أحسست أن الكتابة لا تطاوعك بالسلاسة التي اعتدت عليها.." "تعودت أن تحرص إبان الكتابة على أن يكون ذهنك صافياً، كل الأفكار الأخرى التي لا صلة لها بالموضوع عليك أن تشن الحرب عليها"، " هل تقترن الكتابة دوماً بتدبير العجز عن التعبير؟". لا شك أن المسوغ السردي هو تعدد الأحوال التي ترافق السارد في فهم واستيعاب مشكل الكتابة لدى سليمان، سواء أكانت مرضاً أم عزوفاً أم عجزا.. غير أن الوضع واحدٌ وقائم لا يتغير. وبما أن عملية تنسيب التحبيك لا تخرج عن هذه السببية الوقائعية ـ الشيءُ الذي يعيد إلى أذهاننا منطق الكتابة في تيار الوعي ـ فإن ترتيبها في ضوء العلاقة بين الدوائر رهن بمنطق الانقطاع والاستمرار، والتذكر والنسيان، بالنظر إلى الاعتبار الفني/التقني الذي يأخذ بمنظور كل شخصية على حدة. فالحكاية التي تنقطع في لحظة ما، لتسلمنا إلى حكاية أخرى، تفرض على القارئ مراجعة المقروء/المحكي،

من أجل إعادة ترتيب العلاقة السببية التي توزعت محدداتها بين المحكيات.

ويبدو أن الكاتب عبد الرحيم جيران يبني عالمه الروائي بكتابة ما لم يعشه، خروجاً عن الهذيان، كي تعبر الشخصياتُ عن نفسها بالحكاية نفسها من خلال مفهوم الخسران، في ظل ما هو إنساني، حتى تتميز السمة التلفظية عن السمة الطقسية في حياة مجتمع كالمجتمع المغربي.



جمال أبرنوص

الكتاب الأدبي الأَمازيغي بمنطقة الريف: الإنتاج والتداول

إضاءات مقَارنة واقتضاءات مؤسَّسِية

ظل موضوع النشر ومتعلقاته على هامش الدرس الجاري في مضمار النقد والبحث؛ وذلك على الأرجح لسببين: لوقوعه في ميادين تخصصات عديدة، ولاستسهال الباحثين قضية الخوض فيه. وقد نشأت في ظل ذلك أحكام ظالمة لعديد المسائل المتصلة بالإبداع؛ بسبب قيامها على تصورات مبتورة لا تسير أبعد من مما يقع بين دفات الكتب، وإن فعلت أغفلت غياهب صناعة الكتاب، وما يرتبط به من عوالم النشر والطباعة والتوزيع والتمويل والبيع والإشهار وغيرها.

سنتطرق هنا، لبعض آثار هذه الملابسات على حركية الكتاب الأمازيغي عموما، والريفي على نحو التخصيص، حتى يتبين واقع الكتابة والنشر وتتضح مسببات ضعف الإقبال على هذا الكتاب إنتاجا واستهلاكا. وحتى يتاح لنا اقتراح صيغ ترفع من منسوب الإصدارات الأمازيغية.

لكننا نثير قبلا افتقارنا إلى بيبليوغرافيا دقيقة ومحينة لمجموع الإصدارات الأمازيغية، لذلك سنكتفي بتلكم البيبليوغرافيات الجزئية التي اتخذت الأدب الريفي موضوعا، أو بعض الأجناس الأدبية على سبيل الحصر (قسوح اليماني: 2006. جميل حمداوي: -2006 2010-2013 -2010- 2016. محمد أفقير- أحمد المنادي: 2010).

سياجات منهجية:

موضوع بمثل هذه الرحابة يستدعي جملة من التحديدات المنهجية التي تكفل ضبط مساحة الاشتغال، نثير منها:

1.1 سياج لغوي:

نعني بالكتاب الأمازيغي هنا ما كانت لغته أمازيغية، باختلاف أوجهها المجالية. ولا نعني الكتاب الذي يتخذ الأمازيغية (أدبا ولغة وتاريخا..) موضوعا مستندا إلى ميتالغة ثانية: عربية أو فرنسية أو إنجليزية أو إسبانية.

2.1 سياج تجنيسي:

نحصر مجال النظر ليتسع في الأعمال المكتوبة المنشورة،في مختلف الأجناس الأدبية: دواوين، ومجموعات قصصية (قصيرة) وقصيرة جدا، وروايات، ومسرحيات..

3.1 سياج جغرافي- مجالي:

بعيدا عن الالتباسات المرتبطة بتأطير المجال، والصعاب الناشئة عن تعدد التعاريف التي قدمت للريف، قديما وراهنا، سنستعمل اللفظ للدلالة على المجال الأمازيغوفوني الواقع شمال المغرب، والذي يمتد من الحدود الغربية لصنهاجة السراير إلى حدود أيث يزناسن وبني بوزكو جهة الشرق. وبهذا المعنى فإن الكتاب موضوع الحديث هو كل كتاب استعمل فيه صاحبه إحدى التنويعات اللسنية السائرة بهذا المجال، بصرف النظر عن مقر إقامة الكاتب أو محل إصدار الكتاب، بالمغرب أم بالمهجر.

4.1 سياج حاملي:

سنكتفي بالأعمال المنشورة على الحامل الورقي، كما لن نعير اهتماما للنقاش الدائر بخصوص مدى تمثل أصحاب الإصدارات لمقومات «الكتابية» باعتبارها نمطا في الإبداع مختلفا عن الشفاهية على مستويات لسانية وخارج-لسانية.

ملاحظات ببليوغرافية:

قبل مباشرة سؤال الدواعي الثاوية خلف بطء حركية النشر، يجدر بنا إجراء مسح متعدد المداخل لمجموع الإصدارات الأمازيغية الريفية، وصياغة ملاحظات يقود إليها الاستقراء السريع لأجناسها ومواضيعها وملابسات نشرها:

- من مجموع الإصدارات موضوع الحديث يلاحظ الدارس هيمنة لافتة للشعر قياسا مع غيره من أشكال التعبير الكتابية، (19 ديوانا، مقابل 04 روايات، و05 أضمومات قصصية) (اليماني:2006)

- دخول المسرح إلى حيز النشر كان متأخرا (مسرحيتا: **واف**، لمحمد بوزكو، و**ءيمزران**، لأحمد زاهد 2009)، رغم قدم الحركية المسرحية بالمنطقة؛

- دخول القصة القصيرة جدا إلى نادي التأليف والنشر، من خلال الإصدار الموسوم: **ءانيبو ءامزيان**، لعائشة بوسنينة (2014)، (كتاب متعدد الأجناس: أمثال، وأشعار، وقصص قصيرة جدا)؛
- تسجيل عدد لافت من الإصدارات النسائية في جل الأجناس الأدبية، ووجود تمثيلية نسائية جيلية متوازنة (مبدعات من الأجيال الثلاثة)؛
- هيمنة التنويعات الأمازيغية السائرة بمدينتي الحسيمة والناظور وما جاورها (إمزورن، أيت سعيذ..)، وغياب تنويعة صنهاجة السراير وأيث يزناسن وبني بوزكو..
- ندرة الإصدارات المنشورة في إطار دعم مؤسساتي، كما يتضح من خلال معطيات الجدول 1:

المؤسسة	ءيزوران (أمستيردام)	أبوليوس (أوتريخت)
معطيات عنها	(دار نشر) أسسها الراحل محمد شاشا، بأمستردام، سنة 1994 بتعاون مع الأستاذ رول أوطن المتخصص في اللغات القديمة.	(دار نشر) رأت النور بتاريخ 21 مارس 1996 بمدينة أوتريخت بمبادرة من عبد الخالق أحامي (سيفاكس)، لكنها لم تعمر طويلا.


الراحل محمد شاشا

عناوين الإصدارات	- ءاذ ءاريغ ذ'ك و'زرو، (1993) أحمد الزياني، (شعر). - رحـ'ـمرث ثامـ'ـقّرانت، (1994)، بوزيان موساوي (قصص). - زي رادجاغ ن' ثمورث غار روعّرا ن ءوجـ'ـنّا، (1994)، الوليد ميم - ةجحو ن، (شعر). - شواي ن ثيبّوهـ'ـريا عاذ وار تيويظ، (1995)، محمد شاشا، (شعر). - ءاذ ءويورغ غار بـ'ـدّو خ و'بريذ ن ءوسينو، (1995)، امحمد والشيخ، (شعر). - ر'حّريق ن ثيري، (1996)، مصطفى إينض، (قصص). - ر'ز طّابو أتـ'ـفّغ ثفوشت، (1997) محمد شاشا، (رواية). - أجظيظ ءومي ءيتو'ك شـ'ـلواو، (1998)، محمد شاشا، (قصص). - ءابريذ غار يـ'ـزران، (2000)، محمد شاشا، (نقد انطباعي). - ثوفّ ثـ'ـقّـ'ـن، (2015)، محمد شاشا، (رواية). - ءاراجي، (2016)، محمد شاشا، (شعر موجه للأطفال). - ثايري ن ثايري، (2016)، محمد شاشا، (أدب عام). - ثاروا ن ءومادال، (2016)، محمد شاشا، (أدب الطفل).	- **ثيفاردجاس**، (1996)، الوليد ميمون، (قصص).

- تسجيل مؤلفين لتعليم اللغة [ثنائية اللغة]: الخاضر بلاري، (2009)، [تاريفيت- إنجليزية]. وجعفر حسن يحيى، (2013)، [تاريفيت- إسبانية]]، وغياب المؤلفات السائرة في حقول المعرفة الإنسانية (تاريخ، فلسفة، بيداغوجيا..)؛

- اعتماد بوليغرافية غير ممأسسة (الحرف العربي لوحده، الحرف اللاتيني لوحده، الحرف اللاتيني ملحقا به حرف تيفيناغ)؛
- اعتماد إملائيات متعددة (كتابة فونيتيكية محضة، كتابة فونولوجية محضة، صيغ كتابية تقع بينهما..)؛ بعضها نتاج حساسية خصوصية (حدوس)، وبعضها مستند إلى تصور مدرك (يزعم سعيه إلى تخطي كل أشكال التباس العلامة)؛
- قيام أساتذة وباحثين متخصصين بمهمة نسخ عدد من الإصدارات وفق قواعد إملائية مدركة، واعتماد هؤلاء لتقاليد إملائية مختلفة، نسجل من بينها:

– إملائية ذات ميل فونولوجي (إركامي):

تندرج ضمن هذه الصيغة تلكم الإملائيات التي اعتمدها فريق الباحثين الخمسة: حسن بنعقية وحسين فرحاض وعبد المطلب الزيزاوي وعبد المجيد بنحمادي، وكذا المبدعة أسماء أوطاح، وجمال أبرنوص، وشهيد أنديشي.

– إملائية وظيفية ذات ميل فونيتيكي:

ومن أمثلتها الصيغة التي يستند إليها الباحث سفيان الهاني في نسخ رواية **حـ'دّو** (2015) للحسن الموساوي وديواني: **لال ن تيذ'ت** (2016) لمريم مريمي، و**ءاذس د ءا تيلـ'لّي**، للحسن الموساوي (2015)، ومسرحية **باو** للعزيز الإبراهيمي (2015).

– إملائية فونيتيكية محضة:

ومنها الحكايات التي قام بتدوينها الباحث محمد الأيوبي (Les merveilles du Rif: contes berbères، 2000).

مقارنات:

من الدروس المنهجية التي تعلمنا إياها السوسيولوجيا الالتفات إلى المتغيرات الفاعلة، ولكشفها توجهنا إلى عقد المقارنات الضرورية مع مشتركات الظواهر كي يتم تحييد العوامل المشتركة. ولذلك سنجري مقارنة مع وضع الكتاب الأمازيغي بمناطق سوس والأطلس والقبائل.

أولى الملاحظات التي تثير انتباه الدارس هنا هي وجود تأخر تاريخيDecalage historique، للكتاب الريفي قياسا مع نظيريه القبائلي والسوسي (أول إصدار أدبي بأمازيغية تاشلحيت كان هو ديوان **ءامانار** (جماعي) الذي جمع نصوصه ونسقها وأخرجها إلى الوجود أحمد أمْزال (1968)، بينما لم يصدر أول عمل أدبي ريفي سوى سنة 1992، وهو ديوان سلام السمغيني الموسوم بـ: **ما ثوشيذ أكـ'ـذ ر'حريق ءينو**

(1992))[1]. علاوة على ملاحظة ذات صلة هي هزالة التأليف بمنطقة الريف قياسا مع المنطقتين المذكورتين.

يلاحظ أيضا ندرة الإصدارات الريفية المدعومة من قبل المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية (وقلة الإصدارات الأمازيغية (بحصر المعنى) التي أصدرها المعهد على وجه التعميم). وخفوت الدعم المؤسسي لحركية النشر بالمنطقة قياسا مع ما يجري بمنطقة سوس أيضا، ويكفي هنا إثارة التراكم الذي حققته رابطة تيرا بمنطقة سوس، والتي بلغ عدد إصداراتها المئة (نصف عدد إصدارات المحافظة السامية للأمازيغية بالجزائر HCA، (200 إصدار تقريبا إلى حدود 2014). (المصدر: الموقع الرسمي للمؤسسة).

محاولة للتفسير:

على عكس عمليتي التوصيف والمقارنة اللتين لا تستدعيان غير قدر من الكفاية الملاحظية، فإن تفسير هزالة التأليف يحتاج إلى جهد أكبر؛ لأن ما قد يعتبر سببا هو في الغالب نتيجة أيضا، لذلك يغدو من المتعذر وضع الأصبع على بواعث معينة والقول إنها المسؤولة عن الوضع المشار إليه.

يجدر القول، بداية، إن جزءا من أزمة التأليف والنشر يعود في حقيقته إلى بواعث عامة، لأن أزمة التأليف لا تمس الكتاب الأمازيغي دون غيره. ثم إن الأزمة المذكورة تمس الكتاب الأمازيغي في جل البقاع الأمازيغية، وتلكم مدعاة تأمل أشمل. القصد أن نتساءل أولا: لماذا لم يراكم الكتاب الأمازيغي جاذبية ملائمة؟ وما هي دواعي بقائه حبيس أيدي المزوغيين والباحثين الأكاديميين؟

سنعرض، هنا، جملة مبررات موضوعية نرى أنها مسؤولة عن المعضلة.

بطء وتيرة إدماج الأمازيغية بالمدرسة والجامعة:

أحد العوامل المسؤولة عن وضع التأليف الموصوف؛ لاعتبارات مركبة، لأن المدرسة والجامعة توفران وتفرضان حركية تأليفية موازية في شتى أجناس الإبداع الأدبي والفكري، وتمكنان المتعلم من كفايات قرائية وتحليلية موصولة إلى خصوصية اللغة

1- يمكن الانتباه إلى وقوع قاعدة التأخر المذكور على حافر تأخر التدوين أيضا، من علاماته تفرد منطقة سوس باحتضان نصوص أمازيغية وسيطية مدونة بالحرف العربي، ودخول المنطقة حيز الاهتمام الاستمزاغي على نحو مبكر (أول نص سوسي دونه غربيون كان سنة 1715 من قبل الأب نوستر Pater Noster، أما أولى النصوص الريفية التي تم تدوينها فقد كانت سنة 1858). للاستزادة، ينظر: جمال أبرنوص 2015: 72.

والثقافة الأمازيغية، وتعلمانه طرائق الكتابة وتقنياتها الأسلوبية المختلفة. أي أنهما مسؤولتان عن تحريك قطبي عملية التأليف (الإنتاج والتلقي).

بطء استراتيجيات معيرة اللغة الأمازيغية:

يؤدي البطء المسجل في هذا الباب إلى إطالة عمر حالة التشظي اللهجي، وهو ما يؤدي إلى حصر سوق التلقي، إذ يصعب على بعض القراء قراءة نصوص مكتوبة بغير لهجتهم الفرعية.

الخيارات الفونوغرافية:

يجد المؤلف نفسه، في غالب الأحيان، بيت خيارين: إما أن يعتمد وجهه اللهجي الشخصي والقبلي الخالص، أو أن يعمد إلى تطعيم نصه بمصطلحية أمازيغية مستحدثة. وهكذا يجد غير المتحدث بالفرع اللهجي الذي كتب به النص صعوبة في قراءته واستيعابه في حالة الخيار الأول، بينما تنفر قاعدة كبيرة من القراء في حال لجوء المؤلف إلى الخيار الثاني بسبب شعورها بالغربة وعدم استطعامها للمصطلحية الاصطناعية.

في السياق نفسه أيضا، ينبغي التنويه إلى مسؤولية فوضى الخيارات الخطية وعدم الاستقرار على إملائية موحدة عن حالة العزوف المذكورة. ثم إن فعل القراءة يظل بسبب فتور القراءات عملية تهجئة بطيئة للنصوص. والمعلوم هنا أن القراءة البصرية (السريعة) للمكتوب مهارة يقتضي استدماجها تدريبا طويلا (أشهر من القراءة المستمرة).

انحسار دائرة القراء المفترضين:

قراءة الكتاب الأمازيغي تفرض على القارئ أن يكون متعلما متمكنا، في الغالب، من إحدى ألفبائيتين: تيفيناغ، ولاتينية. ولهذا السبب يتم إقصاء فئة كبيرة من غير المتمدرسين، ومن نظرائهم من ذوي التمدرس المحدود، وهؤلاء متلقون مفترضون لا يقف أمامهم من حاجز سوى استدعاء الحرف حاملا، مقبلون على النصوص ذاتها حال كانت مُنْشَدة أو مُسمَّعَة. (قصائد أحمد الزياني (ءارقـ ٔـيّا، وءينا-ي ءاذ ءاش ءينيغ) لاقت نجاحا جماهيريا لافتا بصيغة التسميع، عكس ديوانه الورقي (**ءاذاريغ ذ'ك و'زرو**، 1993).

التمثلات الجمعية ذات المنزع التحقيري:

نعني، هنا، شيوع التمثل الذي يزدري الإنتاج الإبداعي الأمازيغي، والناتج عن سياسة تزكية نظام الخانات والتمايزات لصالح أوجه ثقافية على حساب أخرى.

أما بخصوص ضعف حركية التأليف الأمازيغي بالمنطقة، فيبدو ألا جدة في القول إنه راجع إلى ضعف الدعم المؤسسي مثلا؛ لأن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن، بداهة، هو لماذا تشهد المنطقة عزوفا عن العمل المؤسسي، وفي رحابه؟ ثم هل يصح تحميل المعهد الملكي مسؤولية بطء حركية التأليف الأمازيغي بالمنطقة؟ وإذا كان الأمر صحيحا، أليس للمسألة علاقة بالهوية الإثنوجهوية للموارد البشرية العاملة بالمؤسسة؟ وإذا صدق هذا التبرير تحديدا، ألا ينبغي مساءلة مسببات وضعية الهيمنة الملحوظة لفائدة وجه إثنوجهوي على غيره من الوجوه الأخرى.

السير بمنطق الأسئلة إلى منتهاه يقودنا إلى ترجيح جملة مسببات عميقة، على رأسها استضمار الفاعل الاجتماعي المحلي لموقف رافض للتنظيم المؤسسي النظامي (الدولتي)، وتشنج العلاقة التاريخية للمنطقة بالسلطة المركزية. وهو ما كان من نتائجه انصراف الفعل النضالي مبكرا صوب المطالب السياسية، باتخاذ طريق التنظيمات اليسارية المعارضة، وعدم الانجذاب إلى دائرة المطالب الثقافية التي رفعتها الحركة الأمازيغية في نسختها المغربية بداية من سبعينيات القرن الماضي.

مقترحات حلول:

سنكتفي هنا بما نراه حلا قابلا للأجرأة على الأمد القصير؛ لأننا نميل إلى الاعتقاد أن قضية إدماج الأمازيغية بالمدرسة ومشكلة الإملائيات المثارتين أعلاه شديدتا التركيب، أعوص من أن تُحَلَّا بفعل مخارج بسيطة مستقلة. وكذلك الشأن بالنسبة لقضية التمثل الجمعي الذي يستدعي، قسرا، جهد مؤسسات التنشئة الاجتماعية الموصول إلى إجراءات سياسية مركبة.

أحد سبل تحفيز التأليف الأمازيغي يمر، في تقديرنا، بتجويد أداء مؤسسة المعهد الملكي بهذا الخصوص، وذلك عن طريق تخفيف الإجراءات المسطرية التي تشترطها المؤسسة لنشر مؤلفات أمازيغية. يمكن الاستئناس هنا بتجربة وزارة الثقافة التي انتهجت سياسة اللاتمركز في دعمها لنشر الكتاب (من خلال المرسوم رقم 2.12.513 الصادر بتاريخ 13 ماي 2013، المتعلق بدعم المشاريع الثقافية والفنية).

من ضمن الحلول أيضا تأسيس مراصد جهوية تابعة للمعهد من مهامها:

- التنسيق والتعاون مع المؤسسات الجامعية والمدرسية ومؤسسات التكوين في مهن التربية والتكوين، ومع الجمعيات الجهوية المستفيدة من دعم وزارة الثقافة، وكذا الإشراف على إجراء جرود دورية للمنجز الإبداعي والعلمي الأكاديمي، في أفق قيامها بتوجيه البحث والنشر صوب الوجوه اللهجية ضعيفة التراكم الإبداعي.
- توفير المادة العلمية والمعجمية والاستشارة التقنية والمسطرية للراغبين في النشر.
- تنظيم مسابقات إبداعية جهوية على نحو دوري في شتى أجناس الإبداع، والتكفل بنشر الأعمال الفائزة.
- ابتداع صيغ التوزيع الناجعة باستحضار الخصوصيات المحلية والجهوية.
- توفير خزانة تتضمن المنشورات الأمازيغية المختلفة بالمغرب والمغارب والمهجر.
- احتضان مبادرات وورشات تعليمية للمبدعين لتعليمهم أسس الإملائية الأمازيغية.
- تنظيم ندوات ومناظرات جهوية للتداول في قضايا الخط والكتابة يدعى إليها أساتذة متخصصون لتضييق دوائر الخلاف الجارية.

خاتمة:

عرضنا في هذه الورقة، بإيجاز، بعضا من تجليات هزالة التأليف الأمازيغي بالريف المغربي، فأجرينا مسحا سريعا للمنجز التأليفي موضوع الحديث، وأثرنا جملة ملاحظات أولية. ثم عقدنا مقارنة سريعة مع بقاع أمازيغية بغاية عزل البواعث العامة. لننطلق بعدها في بيان أسباب ضعف حركية التأليف الأمازيغي عامة، والريفي خاصة. ولنختتم الكلام بمقترحات حلول نرى أنها قد ترفع من منسوب الكتابة والنشر الورقي.

للموضوع ملابسات ثقافية أخرى يصعب حصرها في مقال مختصر، ونعني هنا أن مسألة انتقال الأمازيغية إلى الكتابة ليست مجرد انتقال تقني بسيط للحامل التواصلي من الصوت إلى الحرف، بله عملية شديدة التركيب، تستدعي زمنا طويلا؛

لأن تشكيل الذائقة الكتابية يحتاج إلى تدجين الخطاب اللغوي (الموغل في الشفاهية) وإجراء الفرز بين مستويات اللغة المختلفة (عامية، راقية، عتيقة..). وتلكم تحققات تسير عموما على نحو بطيء، يزداد في اطراد مع تراخي الجهد الجاري في مضمار التهيئة اللغوية. لذا يحسن التنبيه إلى حساسية المرحلة والمهام الموكولة إلى المنشغلين بهم إدخال الأمازيغية إلى نادي اللغات ذات التقاليد الكتابية، مثلما يجدر التنويه إلى حاجة الأمازيغية إلى التراكم الكتابي بصرف النظر عن جدة المضامين وجودة المسالك الفنية والجمالية.

لائحة المراجع:

- أبرنوص جمال، **الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي؛ جمع وتدوين وتعريب وتصنيف ودراسة**، أطروحة لنيل الدكتوراه في الأدب، جامعة محمد الأول، وجدة، الموسم الجامعي 2015-2014.

- أفقير محمد والمنادي محمد، **بيبليوغرافيا الإبداع الأدبي الأمازيغي بالمغرب 2010-1968**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2012.

- قسوح اليماني، **توظيف التراث الشعبي في الأدب المغربي المكتوب بأمازيغية الريف**، مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، 2009، صص. 55-57.

- **دليل منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية 2016-2003**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2016.

- حمداوي جميل:

  - **ببليوغرافية الدواوين الشعرية الأمازيغية بمنطقة الريف**، جريدة الاتحاد الاشتراكي، الجمعة 19 ماي 2006، العدد:.8251

  - **دواوين الشعر الأمازيغي بمنطقة الريف**، مقال منشور على الموقع الإلكتروني لمجلة طنجة الأدبية بتاريخ 10/08/2010 (http://www.aladabia.net/article-4786-1_1).

  - **الشعر الأمازيغي بمنطقة الريف؛ أنطولوجيا وبيبليوغرافيا**، منشورات دار الريف للنشر والطبع والتوزيع، الناضور، 2013.

  - **ببليوغرافية الشعر الأمازيغي**، مجلة لسان العرب، ليبيا، العدد السادس، 29 أبريل 2013.

  - **السرد الأمازيغي بمنطقة الريف**، 2016، كتاب إلكتروني منشور على الصفحة الرسمية للأستاذ جميل حمداوي http://hamdaoui.ma/news.php?extend.90.11

حسن المودن

قصيدةُ السَّرد في «دَفتَرُ العابـر»

" لا أريد أن أحدثكم هذا المساء إلا عن فعل السفر؛ إليكم أيها المسافرون الذين لم يسافروا عبر الطرق الأرضية التي عبَرها الكثيرون؛ إليكم أيها الرواد في حقل الأفكار؛ إليكم يا كبار مكتشفي الأشكال، أنتم مَن أقدِّم إليهم التحية أولا."
(Segalen, Correspondances,1975,p93 Victor)

1 - من الواضح اليوم أن التمييزَ الخالصَ بين الأجناس الأدبية الكبرى (الشعر، النثر) لم يعد بالسهولة التي كان عليها سابقا، كما أن التمييزَ بين الأنواع الفرعية الخاصة بالجنس الكبير الواحد (الشعر أو النثر) لم تعد بالحدود المعهودة. وعلى سبيل التمثيل، فالأدبُ السرديُّ المكتوبُ باللغة العربية يعرف تحولات نوعيةً هامة، وقد وضحنا في محاولات كيف تتشكَّلُ أنواعٌ من السرد لم تكن معروفةً أو مهيمنةً في الأعمال السردية السابقة، وظهرت اصطلاحاتٌ جديدة ترمي إلى تسمية هذه الأشكال السردية التي أضحت بارزة لافتة للأنظار، لأنها تحاول دمجَ أكثَر من جنسٍ واحد بحثاً عن شكلٍ جديد: بعدَ دمج الرواية والأوتوبيوغرافيا، جاء وضعُ توصيفاتٍ جنسيةٍ جديدة: الرواية السيرة، السيرة الروائية، التخييل الذاتي، التخييل الأوتوبيوغرافيٍ، التخييلُ البيوغرافي، محكي الانتساب العائلي؛ وبعد انفتاح الرواية على الشعر، ظهرت دراسات تقارب شكلا سردياً جديداً: الرواية الشعرية، المحكي الشعري؛ وبعد انفتاح القصة القصيرة على الشعر، ظهرت القصة القصيرة جداً التي تزعم لنفسها أنها الشكل الأكثر مناسبة للعصر ... وهي كلها أشكالٌ سرديةٌ تتأسس على تكسير الحدود بين أجناس السرد التقليدية(الرواية، الأوتوبيوغرافيا، البيوغرافيا، ...)، وتعمل على أن يكون الانفتاحُ على أجناسٍ أخرى للأدب، والشعر خاصة، أكثَرَ ما يميزها على مستوى الكتابة(المحكي الشعري في الرواية، وشعرية القصة القصيرة جداً...).

أما الشعر فهو لم يكن بعيداً عن هذه التحولات، إن لم يكن السبَّاقَ إليها، فبعدَ أن تحرَّرَ الشعرُ العربي المعاصر من قوانين صارمة وقديمة جداً، ابتكر أشكالا شعرية جديدة: قصيدة التفعيلة، قصيدة الرؤيا، قصيدة النثر... ونفترض أنَّ هناك أعمالا شعرية جديدة تذهب

بعيداً في الربط بين أجناسٍ غنائيةٍ وأجناس سرديةٍ من أجل أن تصلَ، بواسطة مجهود لافت في التركيب، إلى صيغة جنسيةٍ جديدة أو مبتكرةٍ، قليلا أو كثيراً. وبالنظر إلى هذه الصيغة الجنسية، نتساءل إنْ كان من الممكن أن نتقدم بهذا الافتراض: **قصيدة السرد.**

2 - نفترض أن العملَ الشعريَّ الذي أصدره الشاعرُ القاصُّ ياسين عدنان سنة 2012 تحت عنوان: **دَفتر العابر**، واحدٌ من هذه الأعمال الشعرية المعاصرة التي تركَبُ التجريبَ، وتتحرر من مسلمات تختلقُ التعارضَ بين الشعر والسرد (مالارمي، فاليري...)، وتبحثُ عن صيغة تعيدُ إدماجَ السرد داخل الشعر: قصيدة السرد.

ويبدو واضحاً أن **دَفتر العابر** عملٌ إبداعيٌّ يرمي إلى أن ينتسبَ إلى جنسٍ حَدِّيٍّ يقع على الحدود بين جنسين كبيرين: الشعر والسرد، ويختار أن يكون وجودُه وجوداً إشكاليّاً، ولذلك فهو يتموقع في قلب هذا اللقاء بين المحكيِّ والشعريِّ؛ والسؤال هو: ما الذي يجعل نصّاً قابلا لأنْ يُقرأ بوصفه قصيدةً مع أنه نصٌّ يدمج خاصيات السرد وسماته؟ وهل للقصيدة طريقة خاصة في " سرد " الإنسان غير التي نجدها في القصة والرواية مثلا؟ وهل يكون التفكير في هذه " السردية " الخاصة بالشعر بعبارات " السردية " الخاصة بالنثر واصطلاحاته؟ وكيف يمكننا وضع تصوراتٍ نظرية لإدراك قصيدة السرد بوصفها صيغةً جنسيةً مغايرةً ترمي إلى إسقاط الحدود بين الشعر والسرد، وتحرير الممارسة الشعرية وجعلها أكثر انفتاحاً على أجناس النثر، والسرد خاصة؟ كيف نفكر في شعرٍ لم يعدْ يتأسس على منطق الأجناس وما بينها من حدود، قدر ما يقوم على منطق العَـدوَى التي تُسقِط الحدود، وتُحرِّر الممارسة الإبداعية، وتجعلها أكثر انفتاحا؟ لكن ألا تبدو قصيدة السرد وكأننا أمام مشروعٍ يستهدف التجميعَ والتوحيد، ويسعى إلى التركيب واحتواء أكثرَ من جنسٍ داخل الجنس الواحد الشامل؛ وكأن الكاتب ياسينً عدنان الذي كان موزَّعاً بين الشعريِّ والسرديِّ يبحث عن هُويةٍ إبداعيةٍ تجمع بين الاثنين، وهي بالضبط هوية **" العابر "** الذي لا يريد أن يستقرَّ داخل هويةٍ جنسيةٍ مغلقة، قدرَ ما يفضِّل أن يمارسَ العبور، لا عبور البلدان والحدود الأرضية فحسب، بل، وبالأساس، عبور أراضي الأجناس الأدبية وحدودها؟



في كتابٍ من مائتين وثلاث صفحات، يمتد نصٌّ شعريٌّ

طويلٌ، وهو عبارةٌ عن محكيٍّ رحليٍّ أوتوبيوغرافيٍّ، له بداية(بداية الرحلة)، وله نهاية(العودة من الرحلة)، بمعنى أننا أمام قصيدة طويلة تشكِّل كلاً مغلقاً، فهي تحكي رحلةً قامت بها ذاتٌ من الضفة الجنوبية نحو الضفة الشمالية، من الانطلاق إلى العودة، مع التركيز على البلدان والمدن التي شملتها الرحلة.

ويوضح الشاعر(هامش، ص 204) أنه شرع في كتابة هذا النص في إطار ورشة إبداعية جمعته بالفنان التشكيلي الفرنسي Etienne Yver بمراكش في مارس 2007، وأنهى كتابته شهر أغسطس 2011 خلال إقامة أدبية بكاليفورنيا. ويكشف هذا المعطى أننا أمام عملٍ تجريبيٍّ نفترض أنه يؤسس نوعاً من النصِّ الشعريِّ الذي يتسرَّد أكثر فأكثر، وقد يبدو ذلك كأنه يقدِّم خدمةً لصالح النثر، ولصالح السرد بالأخص، وفي زمن يقالُ إنه زمن السرد(الرواية على الأخص) لا زمن الشعر؛ والحال أن هذا النصَّ الشعريَّ، وإنْ كان في مجموعه محكيا طويلا أقربَ في طوله وشكله من الروايات والأوتوبيوغرافيات التقليدية، فإننا نفترض أن أهمَّ خاصيةٍ في قصيدة السرد أنها تُكتَب انطلاقاً من " **محكيٍّ مُخَـرَّب** "، فالنصُّ الشعريُّ هنا، وإن كانَ عبارةً عن محكيٍّ رحليٍّ أوتوبيوغرافيٍّ، فإنه يمارس السردَ بطريقته الخاصة: من جهةٍ أولى، نجده يعمل على تفكيك عناصر المحكيِّ وتقطيعها (إلى مقاطع وشذرات..) أكثر مما يعمل على جمعها وتوحيدها، بل إنه يُدرجها داخل إيقاعٍ شعريٍّ، ويحلق بها عالياً بواسطة التشبيهات والاستعارات والرموز؛ وهو، من جهةٍ ثانيةٍ، محكيٌّ بواسطة الشعر يختلف كثيراً، إن لم يكن جذريّاً، عن المحكي بواسطة النثر: إذا كنّا ننتبه، في هذا الأخير، إلى تسلسل الأحداث في إطار بنيةٍ أفقيةٍ تركيبيةٍ، فإننا في المحكي بواسطة الشعر، ننتبه أكثر إلى التماثلات والأصداء والظلال في إطارِ بنيةٍ عموديةٍ استبدالية. وبعبارة أخرى، فإن قصيدة السرد عند ياسين عدنان عبارةٌ عن محكيٍّ رحليٍّ أوتوبيوغرافيٍّ بواسطة الشعر، ويعني ذلك أنه:

- على مستوى الحكاية، يحكي رحلة شاعرٍ جوالٍ سافرَ إلى عددٍ من المدن والبلدان الغربية بعيداً عن مدينته مراكش. لكننا نفترض، من جهةٍ أولى، أن للمحكي الأوتوبيوغرافي بواسطة الشعر خاصيات تجعله يتميز، ربما جذرياً، عن المحكي الأوتوبيوغرافي بواسطة النثر؛ ونفترض، من جهة ثانية، أن للمحكيِّ الرحليِّ بواسطة الشعر ما يجعله يقول أكثرَ مما يقوله المحكيُّ الرحلي بواسطة النثر.

- على مستوى الكتابة، نلاحظ رحلةَ شاعرٍ عابرٍ إلى أرض السرد، بحثاً عن صيغةٍ جنسيةٍ تدمج الشعريَّ والسرديَّ، بحثاً عن نصٍّ شعريٍّ شاملٍ يُعيد كتابةَ السرديِّ، وفي أشكالهِ المختلفة، بطريقةٍ مبتكرةٍ تكشف أن التخييلَ الأوتوبيوغرافيَّ الرحليَّ بواسطة الشعر يتميز

بخاصيات قد لا نجدها في التخييلات السردية المكتوبة بواسطة النثر.

3 - قصيدة السرد: الأوتوبيوغرافيا بواسطة الشعر

إذا استحضرنا تعريفَ فيليب لوجون، وهو من المنظرين الأوائـل والأساسيين للأوتوبيوغرافيا، سنجد الشعر مقصيّاً من تعريفه، فالأوتوبيوغرافيا " محكيٌّ استرجاعيٌّ بواسطة النثر يقوم به شخصٌ واقعيٌّ عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة ". فاللافت للنظر في هذا التعريف هو أن الأوتوبيوغرافيا لا تكون بواسطة الشعر، فإلى أيّ حدٍّ يمكن أن نسلِّمَ بهذا الحكم؟ وماذا لو افترضنا أن الأوتوبيوغرافيا تكون بواسطة الشعر أيضا؟

3 - 1 - أولُ خاصيةٍ سجلها فيليب لوجون هي أن الأوتوبيوغرافيا بواسطة النثر محكيٌّ يعود إلى المراحل السابقة من حياة الكاتب، فغالبا ما تبدأ المحكيات الأوتوبيوغرافية من ميلاد المؤلِّـف، وتستكشف مراحلَ تكوينه، مرحلةً مرحلة، واضعةً تاريخ شخصيته في سياقها الزمكاني الدقيق. وهنا علينا أنْ نسجل بدورنا أنَّ هناك مؤلفاتٍ شعريةً أوتوبيوغرافيةً معاصرةً تحترمُ هذه الخاصية: يمكن أن نذكر الشاعر البلجيكي: وليام كليف(William Cliff)، الذي يكتب باللغة الفرنسية، في ديوانه الشعري الصادر سنة 1993 تحت عنوان: **أوتوبيوغرافيا**، وهو يحكي بنظام طفولتَـه ومراهقتَـه وشبابَـه.. ومن الشعر المغربي المعاصر، يمكن أن نستحضر محمد رزقي محمد الذي يستحضر في ديوانه: **بِحِبْرِ الروح**(2005) مراحلَ من حياته السابقة، والطفولة بالأساس(ونحن ندرك أن للطفولة حضوراً خاصا وقويا في الأوتوبيوغرافيات النثرية)، كما في هذا المقطع:

صرتُ طفلا ...
يُسعفني محوُ الصلصال
وتَخذُلني تحت عكاز الفقيه
السُّوَرُ الطوال.
يؤذّنُ الديكُ الأرقطُ للفجر
فَـيُـسرجُ أبي صهوة البراري
للحصاد ...
يتنفَّسُ الصُّـبحُ القريبُ
فيَنوي ظَـهرُ أمّـي
حَطَبَ الجبال ...

وفي **دَفتر العابر**، قد لا يتعلق الأمر باسترجاع كلِّ المراحل السابقة من حياة الشاعر، فهو قد يستحضر صوراً وذكرياتٍ من الطفولة، لكن التركيزَ واقعٌ على محطةٍ لاحقةٍ من أهم عناصرها:

الشباب، الشعر، السفر. وهذا ما يسمح لنا، في الأحوال كلها، بأن نفترض بأننا أمام محكيٍّ أوتوبيوغرافيٍّ بواسطة الشعر، من خلاله تحكي الأنا جزءاً خاصاً مقتطعاً من حياتها، وليس من دون دلالةٍ أن يُفتتح هذا المحكي بِأداةٍ تفيد العطف والترتيب، وبِفعلٍ في الزمن الماضي هو الحدث المركزي في هذا المحكي(ثم رحلنا).

وهكذا، فإذا كان من الممكن أن نتحدث في قصيدة السرد عن محكيٍّ استرجاعيٍّ أوتوبيوغرافيٍّ، فإنه لا يمكنه، في نظر جان ميشال مولبوا، أن يكون بكل ذلك التصريح والتحقيق، ولا بذلك التتابع والاتصال المألوفين في المحكيِّ الاسترجاعيِّ بواسطة النثر، فالشعرُ لا يمكنه أن يُكتبَ إلا أوتوبيوغرافيا الحذف والإضمار، ولا يمكنه إلا أن يُحدثَ ثقوباً وأنفاقاً، وأن يَحفرَ آباراً، وأن يدخلَ إلى غرفة اللغة، وأن يشتغلَ في سوادها وظلامها، أن يشتغلَ بغرابتها وانزياحاتها، ولذلك فهو يكتب أوتوبيوغرافيةً متكسرةً متقطعةً، مليئةً بالثغرات والفجوات، يسكنها الفراغ والفقدان؛ ولهذا فهي كثيراً ما تلجأ إلى نوع من المحكيات الاسترجاعية الاستعارية، ومثلُ ذلك غيرُ قليلٍ عند الشاعر ياسين عدنان، ومنه هذا المقطع:

كنتُ أنفضُ الجبل
فتسقط أشجارُه والطيرُ
في حضني
أقطفُ النجومَ
وأجمعُـها في جيبي
أخبيءُ الريحَ في عطر
أعالجُ به عَطانةَ الوقت (ص127)

3 - 2 - بالنسبة إلى فيليب لوجون، الأوتوبيوغرافيا محكيٌّ يقوم به شخصٌ واقعيٌّ عن وجوده الخاصِّ. وهذه خاصيةٌ تستتبع المطابقةَ في هُوية الكاتب والسارد والشخصية، أي أنَّ أنا الكتابة مطابقة لأنا الواقع، وهذا هو جوهرُ الميثاق الأوتوبيوغرافيِّ. وبعبارةٍ أخرى، فإنَّ فيليب لوجون يحدد الأوتوبيوغرافيا على أنها محكيٌّ بضمير المتكلم، ويشترط التطابقَ في هُوية المؤلِّـف والسارد والشخصية داخل النص الأوتوبيوغرافيِّ النثريِّ، بحيث تحيل أنا السارد / الشخصية مباشرةً على الكاتب الواقعيِّ.

وهذه مسألة جوهرية تثير باستمرار الكثير من النقاش، وتسيل الكثير من المداد، خاصة بعد ظهور أشكالٍ أوتوبيوغرافية نثريةٍ جديدة (الرواية الأوتوبيوغرافية، التخييل الذاتي، التخييل الأوتوبيوغرافي ...) لم تعد تلتزمً بهذا الشرط. ولاشك في أنَّ واحداً من الأسئلة الدقيقة التي يطرحها اشتغالُ الأوتوبيوغرافيِّ في الشعر ذلك السؤال المتعلق بالوضع الاعتباريِّ لهذه الأنا التي تُـعَـبِّـر عن نفسها داخل النصوص الشعرية: أمِنَ اللازم أن نجعلها تتماهى مع الشاعر وأن نعتبرها أنا واقعية، أم علينا بالعكس أن نعتبر الأنا الشعرية أنا مجازيةً وتخييليةً، أم من

الضروري أن نبحثَ عن وضع اعتباريٍّ لهذه الأنا يكون بينيّــاً توسطيّاً، يتموقع ما بين الحقيقة والمجاز، ما بين التحقيق والتخييل؟

قد لا يخلو الشعر من نماذجَ تكشفُ التطابقَ بين اسم الشاعر واسم الأنا التي تعبِّـر عن نفسها داخل القصيدة:

من الشعر العربي القديم، يمكن أن نستحضر معلقة عنترة بن شداد، وخاصة في هذا المقطع الذي يكشف عن تطابق في اسمي الشاعر والأنا المتلفظة داخل القصيدة:

لَمَّـا رأيتُ القومَ أقبلَ جَمعُهُم يَتَذَامَرون كَـرَرتُ غيرَ مُذَمَّم

يَـدعُـونَ عنترَ والـرمـاحُ كأنها أشطانُ بئر في لَبَـان الأَدهَـم

ومـن الشعر الغربي الحديث، يستحضر النقاد والـدارسـون فكتور هوجو في ديوانه (1856)**Les contemplations** الذي جاء في تقديمه أن هذا الديوان هو مذكرات روحٍ هي روح الشاعر نفسه.

وقد لا يخلو الشعر العربي المعاصر من أمثلة تؤكد هذا التطابق، لكن إن حصرنا الأمر في قصيدة السرد عند الشاعر ياسين عدنان، فإن التطابقَ بين اسم الشاعر وأنا المحكي الأوتوبيوغرافي موجودٌ في أماكنَ متفرقةٍ من النص، ومن ذلك:

- " ... أنا شاعر مغربي شابٌ.."(ص21)؛
- " في الطريق إلى بروكسيل، كانت شهية جارتي في الرحلة مفتوحة للثرثرة. ما اسمكَ؟ سألت. ياسين، أجبت.."(ص26)؛
- " .. كان سعيدًا بي: أخًا من مراكش..."(ص152)؛
- " ...درَّستُـه الإنجليزية في التسعينيات. هناك بـورزازات..."(ص 153)؛
- " أنا شاعرٌ من الضفة الجنوبية.."(ص193).

في أماكن مختلفة من هذا المحكيِّ الأوتوبيوغرافيِّ، نجد معطياتٍ تحيل على المؤلِّـف الحقيقيِّ الشاعر ياسين عدنان: هو شاعرٌ من مراكش، أي من الضفة الجنوبية، اشتغل لسنوات مدرسا للإنجليزية بمدينة ورزازات... لكن في مقابل هذه الأنا الواقعية الحقيقية، هناك أنا أخرى، فردية وجماعية، أفعالها وأوصافها غير واقعية، تسمح لنا بأن نصفها بالأنا المجازية في مقابل تلك الأنا الأولى الحقيقية، لكن حضورها يبدو أقوى وأشدَّ، ذلك لأن أولَ ما يُفْتَتَحُ به الديوانُ هو هذه الأنا الأخرى:

ثم رحلنا إلى جنة النار
كنتُ أحملُ
سماءً بأجراس مقرّحة على كتفي
وأنوءُ بغيوم من الملح والنعاس(ص 13)؛

وتبقى هذه الأنا المجازية حاضرةً، تطلُّ علينا من حين للآخر، كأنها تتسلل إلى المحكي في كل مرة لـتعلنَ عن حضورها ووجودها، فبعد أكثر من مائة وخمسين صفحة، يعود المقطع الأول الذي افتُـتح به المحكي، إما ليكرر أو ليضيف شيئاً إلى محكي تلك الأنا المجازية :

ثم رحلتُ إلى جنة النار

كنتُ وحيداً أعزل

مكتظـاً ببقاياي

خفيفـاً

مسحوباً من سأمي

محتاراً ما بين الورد: ما يزعمُه العطرُ

وما يفضحُه، كيداً، صَممُ الصبار(ص152 - 153)

وهكذا، فعلى عكس الأنا في المحكي الأوتوبيوغرافي بواسطة النثر التي تتميز بالوحدة والانسجام والتطابق، فإن المحكيَّ الأوتوبيوغرافيَّ بواسطة الشعر يعمل على تفجير الأنا إلى وحدات متعددة، وذلك من خلال الصوغ المجازي للأنا. وقد يتخذ هذا الصوغُ المجازيُّ للأنا شكلَ تَكنيةٍ للذات Allégorisation de soi – même، بحيث يكون الانطلاق من وقائع بيوغرافيةٍ واقعيةٍ وحقيقية، ثم يجري الصعود بها بفضل التوهيمات الميثولوجية والإحالات التاريخية والتناصية إلى البعد الأسطوري، فنكون أمام أسطرةٍ للذات الواقعية:

ثم

رحلنا إلى جنة النار

كنا نفلح دالية الموشح

فنتعثر بالدِّنان

نتفقد طوق الحمامة فيغلبنا

الهديل

نبكي غرناطة فنشتهي

الرمان

نرثي رندة

ونترحم على أبي البقاء

كأنا لم نغادر قط

كأننا ما زلنا هناك (ص37 ــ 38)؛

وقد يتخذ هذا الصوغ المجازي شكلا آخر، كما وضح ذلك لوران جيني في دراسته " **تخييلات الذات ومجازات الذات** ": ففي قصيدة السرد، نشهد عبوراً إلى تخييل الذات، وذلك عندما تتعدَّدُ الأنا وتنقسمُ، تتشقَّقُ وتتفكَّكُ، ويمنح الشعرُ صوتَـه لأنواتٍ ممكنةٍ،

خبيئةٍ ومكبوتةٍ، خفيةٍ ومقموعةٍ، وهي التي تشكِّلُ المنفذَ الأساسَ إلى الذاتية. ومن ذلك، على سبيل التمثيل، هذا الحضور اللافت لضمير المتكلم الجمع (نحن) في **دَفتر العابر،** فالأنا هنا لا تريد أن تقول حكايتها الشخصية فحسب، بل هي تلحُّ في كلِّ مرةٍ على إعلان نَسبِها إلى عائلةٍ ما أو عشيرةٍ ما، وقد تكون هذه الأخيرةُ " واقعيةً " متصلةً بحياة الشاعر الحقيقية، ومن ذلك:

" في تلك المدينة الصغيرة، كنا نجتمع صباح الأحد. هناك في مقهى صغير بملتقى شارعين، أسميناه تنطُّعاً مركزَ المدينة، كنا نجتمع صباح كل أحد. نأتي جميعا فلا يتخلف إلا المُكرَه. نتحدث في الشعر والسياسة. نقرأ لدرويش وسعدي يوسف.."(ص 24 ــ 25)؛

وقد تكون هذه الــ" نحن "، هي الأخرى، متعددةً منقسمةً، ولا تحيل على الجماعات الحقيقية التي انتسب إليها الشاعر في حياته الواقعية فحسب، بل إنها تحيل على تلك الذات الجماعية الأخرى، إلى تلك السلالة التي بقيت حَـيَّـةً في الروح، تلك السلالة التي تنتسب إلى الأندلس:

أسلافي يندسون
بين حشائش روحي
ومحفوظاتي
من الشعر الأندلسي
موتاي بعثوا بغتة
قتلاي وجرحايَ عادوا
إلى جسدي
يطلون معي من نفس الشرفة
ويلوِّحُون
لأشباح لا يدركها المبصر
لأطياف شاحبة
ويصفقون بأيدٍ من نحاس
لصدى الموشح
...(ص 108 ــ 109).

وقد يتخذ هذا الصوغُ المجازيُّ للأنا شكلَ حوار: إذا كان المحكيُّ الأوتوبيوغرافيُّ بواسطة النثر لا يستعمل في الغالب إلا ضمير المتكلم، فإنَّ اللافت في **دَفتر العابر** أن الأوتوبيوغرافيَّ محكيٌّ بواسطة ضميرين: ضمير المتكلم وضمير المخاطب، كأنما الأنا الأوتوبيوغرافية لا يمكن أن تتأسس إلا من خلال هذا الحوار بين الأنا والأنت، بين أنايَ كما أتصورها وأنايَ كما تتصورها أنت، كأنما حقيقة الأنا، التي قد تكون مزدوجةً متناقضةً، لا يمكن أن تنكشفَ

إلا من خلال حوارٍ بين اثنين، بين الأنا وأناها الأخرى، على هذا الشكل مثلا:

كنتُ مكتظا بآخرين
بموتى، وغرقى
ومختطفين
بنجوم وشعراء
موزعا بين المدينة والخريف
بين شريعة الأعمى
وليلِ الطائفهْ
كنتُ ملمسَ العاصفهْ
ذروةَ الصرخة
سفحَ الأغنيه
فجّا لكل ضغينةٍ
مربطَ الريح
غُصّة الغريق
كمنجةَ المتيَّم
نايَ العابر
لغزَ الأحجية
سماؤكَ مربعة، غيمك عهنٌ
هندسي
هواؤكَ ذابلٌ
ألوانكَ دكناءْ
ماؤكَ قاحلٌ
أيها الأندلسي
ونارُك خضراءْ (ص143 - 145).

وهكذا، يبدو أن " الأنا " في قصيدة السرد تتأسس بطريقةٍ مغايرةٍ للطريقة التي تتأسس بها في الأوتوبيوغرافيات التقليدية، فهي هنا تخضع لمعالَجةٍ خاصةٍ تَـصدرُ عن تصورٍ متعددٍ ومركَّب: تأخذ قصيدةُ السرد شخصيةَ الأنا وتعيدُ تنظيمَ أشكالِها وتحويلَ موضوعاتِها، وتجعلها تحمل قوة رمزية تحيل على العالم الحيِّ المتغيِّر للنفسية.

صحيح أن هناك، في قصيدة السرد، هذا الإيهامَ المرجعيَّ بواقعية الشخصية ومطابقتها للمؤلِّــف، كما في الأوتوبيوغرافيات التقليدية، فهناك أكثرُ من مثالٍ وشاهدٍ على أن هذه

الشخصيةَ هي ياسين عدنان نفسه؛ لكن هناك، في الوقت ذاته، ما يدلُّ على أن قصيدة السرد تعمل على تجريدِ الشخصية من واقعيتها، وتريدها أن تتحولَ وأن تُـغـيِّـرَ من هُويتها وصورتها داخل بنيةٍ لفظيةٍ شعرية، وأن تُـختزلَ إلى ظلالٍ أو أشكالٍ أو صورٍ أو إشاراتٍ مشفرة عابرة، كأنما المحكيٌّ الأوتوبيوغرافيُّ في قصيدة السرد يريد أن يشيرَ إلى أن الطبيعةَ الحقيقية للأنا أنها كائنٌ لغويٌّ أدبيٌّ لا يَـعكسُ بالضرورة الكائنَ الواقعيَّ، كما تزعم الأوتوبيوغرافيات التقليدية بواسطة النثر. وهذا هو ما يفسِّـر، ربما، هذه المسافةَ المقصودةَ التي يُعبِّـر عنها عنوانُ الكتاب: **دَفتر العابر**؛ فهذا الدفتر، وإن كان يحكي جزءاً من حياة ياسين عدنان الواقعية، فإنَّ شخصيتَه المركزيةَ (العابر) تتشكَّلُ في منطقةٍ بينيةٍ: بين الواقع واللاواقع، بين المجاز والحقيقة ..

وهذه خاصياتٌ في الأتوبيوغرافيا بواسطة الشعر تجعلنا نتساءل: لماذا هذا الأوتوبيوغرافيُّ داخل القصيدة؟ لماذا تكون الأنا الأوتوبيوغرافيةُ في مسيس الحاجة إلى فضاء الشعر، إلى الفضاء الشعريِّ؟ لماذا تحتاج الأنا الأوتوبيوغرافية إلى الشعر باعتباره جنساً أدبياً يتميز أساساً بتنظيمٍ خاصٍّ للفضاء النصي، وبقدرته على توليد استعاراتٍ فضائيةٍ تتأسس على البياض الطوبوغرافي، والقطائع التركيبية، والايقاعات الموسيقية...؟ هل تختار الأنا الأوتوبيوغرافية الشعرَ لأنه فضاءٌ ينتمي إلى أفقٍ استعاريٍّ رمزيٍّ بداخله تتداخلُ أو تتقاطعُ فضاءاتٌ متعددة: فضاء الواقع(الخارجي) وفضاء الذات(الداخلي) وفضاء النص(الشعري)؟

4 - قصيدة السرد: محكيُّ السفر بواسطة الشعر

انطلاقاً من **دَفتر العابر**، يمكن أن نفترضَ بأن محكيَّ السفر بواسطة الشعر قد يقول شيئاً آخرَ غيرَ ما يقوله محكيُّ السفر بواسطة النثر، وأنَّ له من الخصائص ما يجعله يستحق الدرس والبحث، ولا ندعي الإحاطة بكل ذلك، بل سنحاول تسجيلَ بعض الملاحظات، وطرح بعض الأسئلة، وتقديم بعض الفرضيات.

- 1 - نفترض أن محكيَّ السفر في **دَفتر العابر** لا يرمي إلى سرد الأسفار والمغامرات، ولا إلى وصف البلدان والفضاءات الجديدة التي يستكشفها المسافر الرحالة، بل يبدو أنَّ ما يرمي إليه بالأساس هو أن يحدثنا عن هذا المسافر الرحالة نفسه، وأن يتأملَ ما يعنيه أن تكون هويتك هي هوية مُسافرٍ ينتمي إلى **سلالة المسافرين والفرسان والشعراء الجوالين** :**Homos peregrinus**

اخرج من غيبك
أيها الفارس الجوال
وترجّل إلى حين

اخرج من غيبك ...(ص57).

وهكذا، فالسفر ليس مجردَ تنقُّــلٍ في الزمان والمكان، بل إنه اختيارٌ وجوديٌّ، وانتماءٌ إلى متخيَّلٍ أسطوريٍّ قديم، ذلك لأن التّرحالَ، على عكس الاستقرار، يدلُّ رمزياً على قبول أن تختبرَ باستمرارٍ معنى أن تكونَ الغيرَ، وأن تبتعدَ باستمرارٍ عن أصلك وموطنك، وأن تتجردَ باستمرارٍ من جنسيتك، وأن تختبرَ الغيريةَ بشكلٍ متواصلٍ، وأن تمارسَ العبورَ باستمرارٍ نحوَ الآخر، وأن تتعلمَ الأنا كيف يكونُ العبورُ هو الحركة الأساس في حياة الذات ووجودها، ذلك العبور الذي يجردك من هُويتك، وينتقل بك إلى فضاءات الغربة والتيه والضياع:

في مطارات العبور

نُضيِّـع تعاويذَنا

نسفحُ حليبَ أسمائنا

أمام البوابات

لنتحولَ

إلى جوازات سفر

وبطاقات إركاب

نتحول إلى أكياس

وصناديق

أُفرغتْ للتو من قطار الحمولة

...

...

في صالات الترانزيت

نتحولُ إلى أطفالٍ ضائعين

...(ص58 - 59).

ويبدو محكيُّ السفر، في مجموعه، كأنه يَنْحكي، لا من أجل سرد الأسفار ووصف الأمصار، بل من أجل الاحتفاء بهذا الشاعر المسافر الجوال، وتمجيد **هوية الترحال والتجوال:**

...أيها الشاعرُ الجوال

سافرْ

أذِّنْ في ظهيرة الحمراء

حيَّ على غرب الشمال

و

سافرْ(ص184).

والأكثر من كل ذلك، أن قصيدة السرد في **دفتر العابر** تنتهي بما يشبه الرثاء، رثاء تلك

الشخصية التي لم تكن تتصور الوجود والحياة خارج دائرة السفر، وكأنَّ محكيَّ السفر في قصيدة السرد موجودٌ من أجل أن يُـعيدَ الحياة إلى شخصية ذلك العابر، ذلك المسافر الجوال الذي لم يعد له، ربما، وجودٌ في حاضر الذات(الكاتبة / القارئة)، وكأن العابرَ ليس هو ذلك الذي يَعبُـرُ المدنَ والبلدان فقط، بل إنه هو هذا الذي كان قد مَـرَّ عابراً من حياتنا، هذا الذي كان قد عَـبَـرَ في مرحلة من مراحل حياتنا، ونحن نكتبُ اليوم ذكراه وشهادته بعد أن خَـبَـتْ جذوةُ السفر في أرواحنا، وليس من دون دلالةٍ أن يُـختتَـمَ **دفتر العابر** بهذه الكلمات / الاستفهامات الإنكارية:

أكتابُك؟
أم جذوةُ السفر
خَبَت في روحك
يا جوّابَ الآفاق؟(ص203).

وكأننا أمام كتابٍ في رثاء تلك الشخصية - شخصية الشاعر المسافر الجوال - الذي كان دوما قادراً على أن يسيرَ في اتجاه الآخر، وأن يصيرَ الغير، وأن يختبرَ تجربة الغيرية، وأن يعودَ إلى موطنه الأصليِّ لا كما ذهب، يعود لكنه وقد صار آخر:

كأنك غيرُكَ
كأن روحاً أخرى
تعفَّرَت بطينك
فصارَتكَ (ص97).

- 2 - في **دَفتر العابر**، يتعلق الأمرُ، أولا، برحلةٍ حقيقيةٍ واقعيةٍ أقربَ إلى الرحلات المعروفة المكتوبة بواسطة النثر: بالخطاطة نفسها (انطلاق الرحلة، الاستقرار في بلد آخر، العودة إلى البلد الأصلي)، تُـحكَـى مغامرةُ رحالةٍ إلى مدنٍ وبلدان أرضية تقع خارج منزله / موطنه الأصلي (مراكش)؛ والأمر يتعلق بشاعرٍ(ياسين عدنان) من الضفة الجنوبية يقوم برحلات إلى بلدان الشمال(أوروبا وأمريكا)، يحدثنا عن انطلاقة الرحلة، عن مغامراته، عن عودته، وكأنه يريد أن يكتبَ " **موسم الهجرة إلى الشمال** " بواسطة الشعر بعدَ أن كتبها الكثيرون، مشرقاً ومغرباً، بواسطة النثر(وللروائي السوداني الطيب صالح رواية بهذا العنوان، كما يعرف الجميع). لكن الأمر يتعلق، ثانيا، برحلةٍ مجازيةٍ متخيلةٍ أقربَ إلى تلك الرحلات التي يقوم بها المتصوفةُ إلى عوالمَ سماويةٍ متعاليةٍ تقع خارجَ عوالمِ الأرض، وليس من دون دلالة أن يُـفتتَـحَ محكيُّ السفر في **دَفتر العابر** بمحكيِّ الرحلة المجازية المتخيلة، لا بمحكي الرحلة الحقيقية الواقعية، وكأن الأولى هي التي تؤطر الثانية وتمنحها المعنى والدلالة، أو

كأنه لا يمكن أن نقرأَ الرحلةَ الواحدةَ من دون أن نستحضرَ الثانية، وكأنه لا يمكن أن نفهمَ محكيَّ الرحلة الحقيقية من دون أن نأخذَ بعين الاعتبار رؤى الرحلة المجازية المتخيلة وأحلامها وخيالاتها:

ثم رحلنا إلى جنة النار
كنتُ أحملُ
سماءً بأجراس مقرحة على كتفي
وأنوءُ بغيوم من الملح والنعاس
البروقُ من حولي مفخخةٌ
والريح تعوي
كانت طريقي إلى الله شاقة
مليئة بالمطبّات
والنجوم التي ترصِّع سماء الرحلة
شاحبة كجمر منهَك
...(ص 13)؛

4 – 3 - إذا كان ذلك المكانُ الآخرُ، ذلك الفضاءُ المجهولُ، هو الذي يشغل دوماً المشهدَ الأماميَّ في أدبِ الرحلة بواسطة النثر، فإن قصيدةَ السرد لا تكتفي بوصفه كما هو حقيقةً، بل تحاول أن تنظرَ إليه من خلال متخيَّل السارد الرحالة، ويهمُّها أكثرُ أنْ تكشفَ التحولَ الذي يصيب الذاتَ بعد حلولها بهذا الفضاء أو ذاك، وكيف تتحول هُوية الذات وتتعدد بتعدد الفضاءات المستكشفة:

في باريس
كنتُ نبيلًا ذا شَعرٍ أشقر
أُدعى الكونت دوٍ(لا أذكرُ ماذا)
في بروكسيل
عازفَ جيتار في مترو الأنفاق
في قرطبة
كنتُ روضًا
ثم نافورة
في دارَةٍ قديمة بغرناطة
وفي إيسلندا
تصاعدتُ أعمدةً من رماد
كنتُ البركانَ يهز نهرَ الجليد

في بحيرة الكونستانس
عشتُ موزّعا بين ألمانيا والنمسا
لكنني أخلصتُ للغابات
وفأسي ظلت دائما خضراء (ص 198 - 199).

في قصيدة السرد، وربما على عكس محكيِّ السفر بواسطة النثر، قليلةٌ هي أوصافُ الفضاء ومكوناته، لأن الفضاءَ هنا يتأسس من داخل متخيل الذات:

في خيالي كنتُ أمسدُ
شَعرَ غرناطة
شَعرَها الأسود الطويل (ص116)؛

والقارئُ المستهدَفُ في قصيدة السرد هو القادر على نوع من الفهم المتعالي لفضاءٍ محمَّلٍ بقيمة رمزية حيث يتجاور الواقعيُّ واللاواقعيُّ، الحقيقيُّ والمجازيُّ، من أجل فسحٍ المجالَ أمام فضاءٍ آخرَ ملتبسٍ يصعب تحديده: أهو فضاء الغرب؟ أهو فضاء مراكش؟ أم أنه هو ذلك الفضاءِ المفقودٍ، فضاء الأندلس، الذي وحده الفضاء الذي عرفَ كيف يجمع بين مراكش وأوروبا، بين الذات والآخر؟

4 – 4 - في قصيدة السرد، تُذكَر الأمكنة والفضاءات بأسمائها، لكن قلما تكون التواريخ والأوقات مضبوطة، كأنما ليس مهمّاً أنْ نعرفَ متى قام الرحالة برحلته، ومتى زار هذه المدينة أو تلك، ومتى حلَّ بهذا البلد أو ذاك، ما يجعلنا نفترض أن قصيدة السرد لا يهمها التأريخ كثيراً، فهي تريد أن تكون متعلقةً بالأسطورة، وأن تؤسِّسَ من داخل اللازمني إطارَ بحثٍ لامحدودٍ عن اللقاء، عن لقاءٍ مستحيلٍ يقع خارج التاريخ والزمن. ومن هنا، فإن زمانَ الكتابة في **دَفتر العابر** يتصفُ بالمرونة والانقطاع، فهو يسرع حيناً ثم يتوقف حيناً آخر، يسرد الوقائع قليلا ثم تأتي القطائع في شكل وقفاتٍ شعرية تعمل على توقيف السرد، فتبدو المغامرةُ في محكيِّ السفر هنا كأنها تخفي معنًى غامضاً، أو كأنها تحيل على مغامرة جمالية تُطلقُ العنانَ لنوع من التأمل، أو كأنها من خلال الوقفات الشعرية تُحْدثُ انقطاعاً سردياً يترتَّبُ عنه عَزلُ لحظات من نسيج الزمن ولحمته، لحظاتٍ سعيدةٍ تبدو كأنها خارج الزمن التاريخيِّ أو الزمن المشترك، لحظاتٍ للتأمل الذي يقتضيه ذلك اللقاءُ بذلك الشيء الأكثر سمواً والأكثر غموضاً:

في الـ City Lights، في مكتبة " السيتي لايتس" الأشهر في سان فرانسيسكو، هنالك في " النورث بيتش "، التقيتُ العصابةَ فرداً فرداً صباحَ الأحد. ليس لقاءً، لكني تخيلتهم

يشربون كأسَ الضحى بمقهى " فيزوف". وفي الزقاق الصغير الممتد ما بين " أضواء المدينة " والحانة المعتمة، كانت فتاة بعينين ناعستين تغني بوب ديلان. صيني من سكان الحي الخلفي يرقص. والبنت تطرق باب الجنة وتعيد. وتعزف. تطرق وتغني. والقيثارة تنشج بين أناملها والمارة يقفون قليلا. البعض يغني معها والبعض يشاغب رقصَ الصيني المترنح. الزقاق السوق يغصّ برواد من زمن الشعراء. بنتان تبيعان الريش وأحلام الهنود الحمر. صبية حبلى، بالكاد تجاوزت العشرين، تدخن بجنون وتعرض قبعتين وفستانا. بائع كتب وغلايين. والراقص الصيني يبدو حرا سكران. هو لا يعرفكم، أشك بذلك. لكن القيثارة كانت تنشج بين أنامل عازفةِ العاشرة صباحا

فتعالوا نطرق باب الفردوس

تباعاً

يا شعراء سان فرانسيسكو

الوحدة ليست مكسيكية دائما

يا جاك كيرواك

لكنني لست الغريب الحزين

والأصدقاء

لم يموتوا داخلي بعدُ

وأنا هنا أقرأ ديوانك في الطابق العلوي من الــCity Lights

وأطل من الكوة

بين القصيدة والأخرى

فالبنت في الزقاق المجاور ما زالت تغني بوب ديلان (ص177 - 179).

4 – 5 - في **دَفتر العابر**، قد يبدو كأنه من غير الممكن أن نستغني عن النثر عندما يتعلق الأمر بمحكي السفر، كما في الصفحات الأولى التي تُـحدِّثنا عن نقطة انطلاق الرحلة، ونقطة الوصول إلى باريس للعبور منها إلى بروكسيل:

ككلب عجوز، كان المحرك المتعب يلهث في حافلة الجنوب التي عبرت المتوسط باتجاه غبطة الجغرافيا هناك. في باريس، تحكي الأسطورة، يصير للحياة طعم الكرز. في باريس، الأنوار فادحة تعمي الأبصار. لكنك لا تملك أكثر من تسع ساعات أيها الحالم بالنور والكرز. وبعدها ستغير الحافلة لتواصل رحلتك الطويلة إلى بروكسيل. تسع ساعات فقط. لكنها كافية لشاعر لم يعد يملك غير بضعة فرنكات للبيرة والساندويتش، ومفكرة مكتظة بأرقام الهاتف. آلو مسيو اللعبي، أنا شاعر مغربي شاب، ومن شيعتك (هل فهمت قصدي؟)..

لم تسمع باسمي قبل اليوم؟ حسنا. اليوم الأحد، عطلة العالمين، وأنا لست بعيدًا عن الشانزيليزي. اختر المقهى الذي يناسبك فأنا متوافر الآن.. أمامي تسع ساعات طوال. فقط حدد المقهى والوقت بالضبط. هنا في الشانزيليزي.. غير بعيد عن التوريفيل. آلو.. أدونيس. لا تتحجّج بشغل. فاليوم الأحد وأنا هنا لخمس ساعات فقط. اختر المقهى الذي يناسبك. على الشانزيليزي طبعا. سأحاورك للجريدة التي أنشر بها ليرضى محررها المتعجرف فيطلق سراح قصائدي المحجوزة في درج مكتبه منذ أشهر. سأوقع الحوار بباريس لتفخر بي حبيبتي، وسألتقط جنبك صورة مفحمة. وللتوريفيل أن تشهد." (ص20 - 21).

ومع ذلك، يبدو واضحاً أن هناك مجهوداً لافتاً في الاشتغال بالنثر، فنحن هنا أمام لغةٍ نثريةٍ مقتصدة، تعمد إلى الجمل القصيرة والتراكيب المختصرة، تتخللها التشبيهات والاستعاراتً والكنايات، وتتلاعب بالضمائر(أنا / أنت / هو)، وتعمد إلى تكرار الكلمات والتعابير، وتنتقل من موضوعةٍ إلى أخرى، وتَنقلُ ما يقعُ في العالم الخارجيِّ، وتنتقلُ من دون سابق إنذارٍ إلى ما يقعُ في العالم الداخليِّ للشخصية(أفكار ومشاعر داخلية)، وتترنح بين الحوارات الداخلية والحوارات الخارجية... وهذا وغيره يمنحُ محكيَّ السفر بنيةً أقربَ من بنية المونولوجات الداخلية، خاصة وأن المحكيَّ يأتي موسوماً بهذا التواصل أو التداخل بين ما يقعُ في العالم الخارجيِّ وما يقعُ في العالم الداخليِّ، وتتخلَّله لهجةٌ حميميةٌ في تركيبها ومعجمها وموضوعاتها، ويبدو المحكي كأنه محكيٌّ بلغةٍ داخليةٍ فائضةِ المعنى، تقول أكثر مما يبدو أنها تقوله(لنتأمل الجزء الأخير من المقطع السابق: الكلام الذي قاله السارد المسافر لأدونيس على الهاتف حوارٌ خارجيٌّ قد يقول أشياء كثيرة عن العلاقة بين الشاعرين، ثم مقارنته بالحوار الداخليِّ لشخصية السارد وما قد يكشفه من أشياء تتعلق بحياته النفسية والعاطفية..).

5 - يمكن أن نخلصَ إلى أن من أهم خصائص قصيدة السرد أن السرديَّ(الأوتوبيوغرافيَّ أو الرِّحليَّ) يأتي محمَّـلا بحمولةٍ انفعاليةٍ وغنائيةٍ لافتة، وبقيمةٍ شعريةٍ ورمزيةٍ غير مألوفة في المحكيات التقليدية المكتوبة بواسطة النثر. فنحن هنا أمام محكيٍ(رحليٍّ أوتوبيوغرافيٍّ) لا يَـهـمُّـه كثيراً أن ينقلَ ما يراه الرحالةُ حقيقةً، ولا أن يصفَ واقعَ البلدان والمدن، قدرَ ما يرمي إلى مقاربة هذه الذات الشاعرة الجوالة التي تَعتبر السفرَ والترحالَ الحركةَ الأساس في الحياة والوجود، والتي يبدو كأنها ترفض أن تسمى بالمهاجر أو الرحالة، وتفضل أن تسمى بالعابر، فهي تمارس العبور على مستويات مختلفة، وبمعانٍ مختلفة: على مستوى الواقع، عبور الأراضي والبلدان والحدود الأرضية، عبور نحو الآخر واختبار الغيرية؛ وعلى مستوى الخيال والاستيهام، عبور الذات نحو ذواتها الأخرى المكبوتة والمقموعة بواسطة الأحلام والرؤى والخيالات... ويبقى أن العبور بهذا المعنى أو ذاك هو بحثٌ عن الذات

وسؤالٌ عن الهُوية؛ ولأن الأمرَ يتعلق بسؤال الهوية على مستوى الحكاية، فمن الطبيعي أن يترجمَ **دفترُ العابر** هذا السؤالَ الإشكاليَّ على مستوى الكتابة: من خلال قصيدةٍ وإنْ كانتْ تعلن انتسابَها إلى الشعر، فإنها ترفض وصية مالارمي، وتختار الرحيلَ بالشعرِ إلى أرض السرد، فتعبُـرُ الحدودَ، وتكسِّـرُ القيودَ، لتجدَ نفسها كتابةً شعريةً متلبسةً بذلك الآخر، بذلك السرد، الذي كانت دوما، عبر التاريخ، تصاحبه في رحلاتها، تغيِّره، وتحوِّله، وتستخدمه بطرائقَ خاصة ولغاياتٍ مغايرة.

لاشك في أن مقاربةً الشعر المعاصر بواسطة السرديِّ سيكون أمراَ مفاجئاً، لأن ذلك يعني إدراجَ عنصرٍ كانت تعتبره بعضُ التصورات الشعرية الكبرى في هذا العصر عنصراً غيرَ خالصٍ وغيرَ نقيٍّ، ولا يليق بجنسٍ نبيلٍ من مثل الشعر. ويبدو اليوم من الضروري أن نتساءل: إلى أيِّ حدٍّ يصحُّ أن يُـسلِّـمَ الخطابُ النقديُّ بوجود اختلافٍ مطلقٍ بين الشعر والسرد؟ أتؤيد النصوصُ الأدبيةُ هذا الإقصاءَ للسرد من أرض الشعرِ أم أن هذا الإقصاءَ يبقى شيئاً نظرياً متعلقاً بمتخيَّلٍ نقديٍّ معينٍ؟ ماذا عن الشعر والسرد في الثالوث الجنسيِّ القديم(الملحمي، الغنائي، المسرحي)؟ ماذا عن الشعر والسرد في الشعر العربي القديم، من امريء القيس إلى المتنبي؟ ماذا عن الشعر والسرد في النصوص الشعرية العربية الحديثة(من البارودي إلى شعراء اليوم، مروراً بالسياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل والمجاطي..)؟ ألم يحن الوقت للتحرر من المسلمات التي تفصل بين الشعر والسرد فصلا مطلقاً؟ ألا تستعيد بعضُ النصوص الشعرية المعاصرة ذلك الأسَّ الملحميَّ البدائيَّ « épo primitif »الراسخَ في الذاكرة الشعرية الإنسانية؟ ألا يمكن للنصوص الشعرية أن تكون بتلك الغنائية التي تُترجم الإحساسَ من خلال السرد والتخييل؟ ألا يمكن للنصوص الشعرية أن تقول الرحلة والأوتوبيوغرافيا ..؟ إلى أيِّ حدٍّ يصحُّ أن يعمل الخطابُ النقديُّ على إقصاء الشعر من أرض الأوتوبيوغرافيا؟ ماذا لو كان الشعرُ يمارسُ السردَ(الأوتوبيوغرافيَّ أو الرِّحليَّ أو غيرهما) بطريقةٍ مغايرةٍ تستحق الدرسَ والبحثَ؟

مــن أهم هذه الدراسات:

الكتابة والتحول، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2000؛
الرواية والتحليل النصي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009؛
مغامرات الكتابة في القصة القصيرة المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2013؛
الرواية العربية، من الرواية العائلية إلى الانتساب العائلي، منشورات كتارا، الدوحة، 2017.

-ـ ياسين عدنان: **دَفتَر العابر**، شعر، دار توبقال للنشر، البيضاء، 2012.

- Philippe Lejeune, **Le Pacte autobiographique**, Seuil, 1975, nouv. éd. 1996, coll. «Points», p. 14.

- William Cliff : ***Autobiographie***, Ed. HYPERLINK "http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89ditions_de_la_Diff%C3%A9rence" \o "Éditions de la Différence" La Différence, HYPERLINK "http://fr.wikipedia.org/wiki/1993" \o "1993" 1993 .

- محمد رزقي محمد: **بحبر الروح**، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2005، ص 34 ــ 35.

- Jean - Michel Maulpoix : *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- Laurent Jenny: **Fictions du moi et figurations du moi**, in : **Figures du sujet lyrique**, Dominique Rabaté, PUF, Paris,1996.

ــ يتعلق الأمر بشعرية للأجناس الأدبية تأسست أواخر القرن التاسع عشر، وسادت إلى أواخر القرن العشرين حيث بدأت تظهر نصوص إبداعية وتصورات نقدية تسائل هذه الشعرية التي كانت تقصي السرد من مجال الشعر: كانت البداية مع إدغار بو الذي لا يؤمن بوجود قصيدة طويلة، ثم مع ستيفان مالارمي الذي يعتبر السرد وسيلة للتقرير والتبادل والاستخدام الابتدائي للخطاب، ثم مع بول فاليري الذي يتبنى التشابه بين الشعر والموسيقى، موضحاً أن شعر بودلير في: **أزهار الألم** شعرٌ لا يستند إلى المحكي، فهو موسيقى وإحساسٌ قويٌّ ومجرَّدٌ..؛ وصولا إلى جان بول سارتر الذي يعتبر الشعرَ الذي يحكي ويشرح نثراً قد فَـقَـدَ جوهرَ الشعر وموطنَـه...لمزيد من التفاصيل، نحيل على بعض أهم النصوص التي كرست شعريةً للأجناس تقصي السردَ من أرض الشعر:

Charles Baudelaire : « **Notes nouvelles sur Edgar Poe** », texte paru en mars 1857 en tête de la traduction des: **Nouvelles histoires extraordinaires** ; Repris ensuite dans : **L'Art romantique in : Curiosités esthétiques, L'Art romantique**,

textes établis par Henri Lemaitre, éd. Garnier Frères, 1962.

Stéphane Mallarmé : « **Variations sur un sujet, Crise de vers** », 1896, in : **Œuvres complètes**, éd. Gallimard, La Pléiade, 1945,1984.

Paul Valéry, **Œuvres**, T.1, éd. Gallimard, La Pléiade, 1957, 1980

Jean Paul Sartre : **Qu'est-ce-que la littérature ?**,éd. Gallimard, 1947,1985.

ـ نحيل على إحدى أهم الدراسات التي تسائل تلك التصورات التي تفصل بين الشعر والسرد، وتؤسس لتصور جديد

للأجناس:

Dominique Combe **: Poésie et récit, une rhétorique des genres**, éd. José Corti, 1989.

ـ نحيل هنا على دراسة هامة لمؤسس السرديات جيرار جنيت الذي اعتبر مجموعة شعرية للشاعر فيرلين سلسلة غنائية

تترجم الإحساس من خلال التخييل:

Gérard Genette **:** « **Paysage de fantaisie** », in : **Figures4**, éd. Seuil,Paris, 1999, pp 171-190.

بلاغة التخفي

في كتاب بحبر خفي لعبد الفتاح كيليطو

ثريا ماجدولين

ثمة دائما شيء ما يبهرنا ونحن نقرأ لعبد الفتاح كيليطو، هذا الكاتب الذي يراهن على الغرابة والخروج عن المألوف لغة وفكرا ورؤية.. وكتاب "بحبر خفي"[1] الذي أقدمه في هذه الورقة، جعلني أطرح مجموعة من الأسئلة بدل التقاط أجوبة. وهذا في حد ذاته يحقق قيمة أدبية قلما نعثر عليها في العديد مما يكتب اليوم.

طبعا لن أقوم بقراءة كاشفة على افتراض أن الكتاب يقوم على التخفي، بل سوف أنخرط في لعبة النص وبدون حذر. فإن وقعت في متاهات التأويل فذاك جزء من رهانات القراءة !..

أول سؤال تبادر إلى ذهني يتعلق بالعنوان: كيف يكون الحبر طاقية للتخفي؟ أليس الحبر إضاءة للمعنى؟ أليست الكتابة في الأصل إعلانا عن شيء ما ؟ عن وجود عشناه أو نسعى إلى وجوده؟

منذ قراءة العنوان آليت على نفسي أن لا أطمئن إلى النص/ الكتاب.. مثلما شعرت أن كيليطو لا يطمئن إلى القارئ..فالمعنى يأخذ تأويل القارئ مهما كان هذا الحبر خفيا. حيث تكون خيانة النص لكاتبه مع كل قارئ عابر للنص أشدّ وقعا على الكاتب نفسه. ففي الوقت الذي يتسلح فيه الكاتب بكل الحيل اللغوية والأسلوبية لإخفاء ما يريد، يقوم الغموض بممارسة الإغراء على القارئ ليدفعه إلى استنفار كل طاقته لكشف ما تحت الحبر.. والقناع لا ينفع دائما لإخفاء الوجه مهما كان سميكا.. هناك دائما تلك الفجوة المنسية التي تشي بالملامح الأصلية: ملامح النص الأول.. وبهذا يدخل كل من القارئ والكاتب في تواطؤ مكتوم يتلصص من خلاله كل منهما على الآخر.

وإذا كان استدراج القارئ إلى فخاخ الكتابة يدخل في إطار لذة الكتابة، فإن مجاراةَ القارئ للنص يمثل أيضا لذة القراءة.. خاصة وأن التخفيَ يتيح إمكانات هائلةً في التأويل، ويجعل القارئ يدمن التخيل، ويوسِّعُ من دائرة الخيال، لعله يقدم أفكارًا جديدة. كيليطو

---

[1] صدر الكتاب عن دار توبقال، 2018

في هذا الصدد يدعم مبتغاه/التخفي هنا، بمجموعة من الأقـوال، أذكر منها على سبيل المثال ثلاثة أقوال أتت متفرقة عبر الكتاب، منها قولة مونطينيي"الكلام نصفه لمن يتحدث ونصفه لمن يصغي"، وقولة فولتير التي وضعها في مقدمة الكتاب"أكثر الكتب إفادة هي تلك التي ينجز القراء أنفسهم نصفها"، وأخيرا قولة إميل سيوران "لا أسلوب مع غياب الشك وسيادة اليقين".

إذا كانت هذه الأقـوال تؤكد أهمية الابتعاد عن الوضوح، وخاصة الوضوح المبتذل، الذي يجعل النص باردا كالضجر يقدم كل شيء، فإنها تبين أيضا أن اللغة تقول أحيانا أكثر مما نعتقد أننا نقوله. ففي القولة الأخيرة مثلا، نجد أن الشك في المعنى سوف يحرضنا أكثر على الدخول إلى لعبة النص. وهذا تماما ما حدث معي في هذا الكتاب. وجدتني، منذ اللحظات القرائية الأولى أقع في حبائله..وهي حبائل من لذة النص ومشتقاتها، أقصد الدهشة والغبطة والافتتان.. وحين كنت أعـثـر عـلـى فكرة مفا جئة



وغيرِ منتظرة، كنت أرى ابتسامة الكاتب بين السطور، ابتسامة الفائز بلعبة النص..

في هذا الكتاب نجد الكاتبَ ومراياه، أقصد أولئك الكُتّاب الذين يستدعيهم كيليطو إلى مآدبه لمشاركته بناء النص، ويشكلون في لحظة ما مراياه..ثم يبدأ في التخلص منهم واحدا واحدا ويزرع شظاياهم في ثنايا النص. صوّر الكاتب من خلالهم مواقف عديدة من قضايا متعددة ومتنوعة، وعبر إيحاءت ذكية ومواقف ساخرة.. فتحدث عن مفهوم المؤلف وعن العلاقة بين القارئ والكاتب وعن مفهوم الاقتباس وعن فعل الكتابة الأدبية وعن العلاقة بين الكتابة والحب.. وتحدث أيضا عن الترجمة وعن إشكالية اللغة. ووضع الأعمال الأدبية العربية في ضوء ما يناظرها من الأعمال الغربية. وجعلنا نبتعد عن بيئتنا القرائية المألوفة، وهو يتنقل بسهولة من أندري جيد إلى ابن حزم ومن الحريري إلى سرفانتيس ومن بتهوفن إلى الشنفرى، كاشفا عن العلاقات المذهلة بين التفاصيل السردية العديدة في التراث الأدبي العربي والغربي. والمثير هنا أنه يتنقل بحرية تامة بين تلك التفاصيل وتلك المواضيع المختلفة، دون أن يفقد اتصاله بشريان النص. مما يعتبر أيضا مصدراً للدهشة في هذا الكتاب.

هذه العلاقات وهذا التداخل بـين المـحـكـيـات، يشكل في

الواقع نواة هذا الكتاب. بل والأساسَ الذي ينسجُ على منواله كيليطو منجزَه النقدي بصفة عامة. فهو لم يتوقف هنا فقط عند سرديات هذا التراث، بل رفع الحجب عن خفايا ما في الشعر أيضا من ألق، حين توقف عند بعض الشعراء مثل محمود سامي البارودي وأبي تمام والمعري والشنفرى وفريديريك شيللر وفولتير وغيرهم ممن أضاءوا التراث الأدبي في ضفتيه العربي والغربي.

كيليطو يقوم بعملية الحفر في التراث عبر الحكي. ونعرف كم هو مولع بالحكي حتى حينما يناقش أفكارا بالغة التعقيد، فهو يقدمها في قالب حكائي لطيف وساخر، ينزع عن التراث قداسة الماضي ليجعله محتفظا براهنيته.

الأساس هنا ليس فقط ماذا يحكي كيليطو، بل أيضا كيف يحكي؟ وكيف يتنقَّل بين الفكري والأدبي بكل سلاسة ؟ تلك أسرار الكتابة بحبر خفي! والتي لا يستطيع القارئ الوصول إليها دون أن يقبل قواعد اللعب، التي وضعها كيليطو في الاستهلال الموجود في مقدمة هذا الكتاب، والتي تقضي بأن يكون القارئ قابلا لتلقي مراقبةِ النص له كقارئ، وأن يمارس هو أيضا حيلَه لمواجهة تضليل النص أو تضليل المؤلف.

في هذا الكتاب، وهو عمل إبداعي بالدرجة الأولى، يقدّم كيليطو رؤية إبداعية une vision créative يناقش عبرها إنتاج بعض الكُتاب، كما يناقش بعض القضايا المتعلقة بالكتابة الأدبية. لكنه يُغلّب التأملَ الفكريَ والفلسفيَ على الجانب النقدي، ليكشف ما كان متخفيا في التراث الأدبي من فتنة وإبهار. وهو في كل هذا يتماهى مع ما يكتب إلى درجة لا تعرف فيها متى يخرج من النص الآخر الذي يشتغل عليه ومتى يعود إليه. فالجاحظ مثلا موجود في أرجاء هذا الكتاب بشكل منتظم، وأيضا موجود في إنتاجه عموما، لكنه لا يظهر إلا بقدر ما يريده الكاتب أن يظهر، كأننا أمام مسرح خيال الظل !

في فصل "الجاحظ الأخير" يتحدث كيليطو عن مفهوم الكتابة ويناقشها من زوايا مختلفة. وخاصة من منظور التقليد وأثره على الكاتب. حيث توقف عند الخصوصية التي تميز الكاتب وتجعله كما قال:"فريدا لا يعوَّضُ" ، ليصل إلى أن "تعليم فن الكتابة تابع حتما لتعليم فن التفكير ومرتبط به عضويا وبالضرورة".

ماذا إذن عن هذا الوله/الشغف بالحفريات والتفاصيل؟ هل في الأمر نوستالجيا معينة؟ لعله يجيبنا فيقول في فصل "الحبيب الأول": "لا يوجد معنىً أولُ أهفو إليه وأحنُّ، وإذا كان لابد من أن يدركني بعض الحنين فليس إلى ماضي المعنى وإنما إلى مستقبله". لعل كيليطو هنا يشير إلى ما يخفيه الكتاب من الأفكار التي تكمن في مستقبله، أي في ما ستقوم

به القراءات المتعددة لهذا الكتاب من حفريات عبر التآويل.. وهكذا يضمن الكاتب حياة متجددة لكتابه. ولعل هذا ما كان يرمي إليه في فصل "سوء تفاهم" حين رهن حياةَ النص بتأويل القراء له.

هل يمكن اعتبار ما يكتبه كيليطو نقدا بالمعنى الأكاديمي؟

الأكيد أن كتابة كيليطو هي كتابة عصية عن التجنيس..كتابة منفلتة، تتسم بطابعين اثنين هما: الجدُّ واللعب. مما يجعلها تبدو كتابة ملتبسة، تذرّ الشك في ذهن المتلقي. وهذا ما يفتح باب التأويل الحذر أمام القارئ. فهل نكون بحاجة إلى دليل un guide ونحن نقرأ كيليطو؟ هل نحتاج إلى مفاتيح لاستشفار النص؟ هل الكتابة الموجودة هنا يمكن أن تكون مجرد شِفرةٍ un code لتمثيل القناع الذي سعى إليه الكاتب لتحقيق التخفي؟

كيليطو يعتبر الكتابة نوعا من اللعب. لذلك فهو يتقن على ما يبدو لعبة الخفاء والتجلي. لأنه يستعمل حبره السِّري الذي لا يملك غيرُه وصفته السحرية، وينسحب من النص ليترك القارئ واقفا على العتبة مشدوها ! يدخل القارئ إلى الكتاب، فينسى ما يبحث عنه، لأنه يجد أشياء كثيرة لم يكن يبحث عنها. ويجدد إقامته مرات ومرات، وفي كل مرة يصادف الجديد أمامه. فنص كيليطو-أيّ نص- هو عبارة عن إغراء دائم. تلك هي الاحترافية في الكتابة، والتي تستلزم بالضرورة احترافيةً في القراءة! وبها فقط ينتقل القارئ من بلاهة التجلي إلى بلاغة التخفي.

في رحم الخفاء إذن، في العتمة، تقبع كل الرؤى والأفكار التي تنتظر القارئ النجيب.

"بحر خفي" كتاب يدفع إلى القراءة أيضا، القراءة بالمفهوم العام. حيث وجدت نفسي أبحث عن الكتب المذكورة فيه كي أقرأها. وهذه لوحدها مزيّة. كما أن هذا الكتاب يصحح علاقاتنا مع بعض الكتاب، لأننا نعيد قراءتهم من منظور الكاتب، بفهم ورؤية مغايرة. فهو يتدخل عن بعد وبمرونة ولطف ليغير انتظاراتنا من النص ويعدّلَ فهمنا ووجهة نظرنا، بطريقة سلسة عذبة تشعرنا بالرضى. وقد يغير أيضا ذائقتنا المتشظية، ليس من أجل ترميمها، بل ليعلن أن التشظي هو المقصود.

حين قرأت كيليطو منذ سنين خلت، اكتشفت هذه الخصوصية وهذا التفرد الذي يطبع لغته ويميزُه عن غيره. اكتشفت منذ البدء لغة جديدة، هي بالفعل سرية الحبر. مبدئيا، هذه السرّية هي ضرورة من ضرورات الكتابة الإبداعية ككل، وهي متجلية في كل مراحلها، منذ الرعشة الأولى إلى أن يوجد النص. ولا أتخيل مبدعا يمارس الكتابة في

الفضاء العام كما لو كان يتحرش بالمعنى ليوقعه في شرك الكتابة.

كان نص كيليطو يبدو لي شبيها برقعة شطرنج، فكنت أنقل جناحي الخيال بين كل رمية نرد أي رمية فكرة وأخرى، وعلى الطرف الآخر يجلس الكاتب، طبعا بكل الحيل اللغوية والأسلوبية التي عبأها بالتاريخ وبالفكر والفلسفة، وحين يأتي دوري كي ألعب كقارئة، أصبح أنا مكعبَ النرد !.. أُقذف بين معاني النص، بدل أن أحقق الحظ المنتظر، حظ الكشف عن المعنى داخل الحبر الخفي !

فهل استعمل كيليطو الحبر الخفيّ ليمرر شيئا ما لا يطيق الخروجَ إلى العلن؟ وبالتالي من هو هذا القارئ المعني بهذا الحبر؟ هل يكتب كيليطو إلى القارئ العادي؟ لا أعتقد ذلك.. قارئ كيليطو عليه أن يكون أيضا ذكيا فطنا ماكرا قارئا للتراث..

واهمٌ من يعتقد أنه سوف يجد المعنى بانتظاره على رصيف النص في كتب كيليطو كلّها.. فإذا لم يكن القارئ يملك العدة الكافية للقراءة الأفقية، فإنه لا شيء سيدعوه للنزول إلى قعر النص واستجلاء جوهره الخفي، باعتبار أن الحبرَ مجرّدُ ظلال لشجر الكلام.. كيليطو لا يكتب إذن للقارئ العادي، بل للقارئ المثقف، الذي يفهم بالتلميح وبالإشارة. نص كيليطو لا يعطي معناه لمن يشتهيه، بل لمن يتعب في الحصول عليه. هنا يتجلى كبرياء النص..

إن أسلوب المحاورة والمناظرة والأسئلة الأدبية والفكرية والفلسفية التي تملأ هذا الكتاب بعيدا عن التنظير الجاف، يعطينا فكرة عن مفهوم الكتابة كما يراها كيليطو. فهو يطرح أسئلة ولا يجيب عنها إلا بأسئلة أخرى، يتداخل فيها الفكريّ بالأدبي والجدّ بالهزل. أليس السؤال هنا استحضارا للقارئ؟.

في فصل (سوء تفاهم) تحدث كيليطو طويلا عن العلاقة بين الكاتب والقارئ، واعتبر أن الكاتب عدوٌّ قارئه. كما ناقش هذه الفكرة مطوّلا في كتابه " ". فهل الكاتب فعلا في حرب دائمة مع القارئ كما يقول؟

في هذا الكتاب، يشعر القارئ بالحضور الدائم للكاتب إلى جانبه باعتباره قارئا أيضا، وكأنه يقرأ معه في نفس الآن ويقوده داخل ممرات النص، يتجاذب معه أطراف الحديث

ويطرح عليه أسئلة طيلة مسافة القراءة، وكأنهما يجلسان معا في مقهى النص. ألا يمكن إذن أن تكون تلك الحربُ المتعمّدة التي تحدث عنها الكاتب، مجرد نوعٍ من المشاكسة التي لا تتم إلا بين الأصدقاء؟ أليس هذا الأمر ما عناه في فصل (سوء تفاهم) حين شبَّهَ سوء الفهم الضروري بين الكاتب وقارئه بسوء الفهم الضروري في علاقة الحب بين العاشقين؟

لقد قلت في البداية أن هذا الكتاب جعلني أطرح مجموعة من الأسئلة بدل التقاط أجوبة.. وهذا وحده كاف لقراءة هذا الكتاب الذي نبدأه كي لا ننتهي منه..



كتابات في الفكر والنقد

محمد رمصيص

الكتابة بلغة الآخر

قراءة في الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية

يوضع الآخر عادة في مقابل الذات، آخر مختلف في ثقافته وتاريخه وذوقه وقيمه ولذلك فهو يهدد سكينة الذات واطمئنانها. تهديد يتنامى بتحول الآخر من كائن محايد لعدو مستعمر يتوعد النحن بالمحو والإزاحة. والنحن هنا ليست ضميرا كميا تجميعيا بقدر ما هو ضمير هوياتي ونقصد به نحن المغاربة. فقط يجدر الوقوف هنا على الفرق بين الآخر والغير، فإذا كان الآخر هو ذلك الكائن المادي الذي يتميز بوجود واقعي إلى جانب أو في مقابل الذات،فإن الغير مفهوم فلسفي نظري يتضمن الخصائص المجردة للآخر.

في هذه المقاربة سنقتصر على مساءلة لغة الآخر والكتابة بها. أقصد اللغة الفرنسية بالنسبة للكتاب المغاربة تحديدا. فالحساسية التي تعاملنا بها مع هذه اللغة غابت عند المصرين والليبين مثلا لسبب بسيط أنهم لم يتعرضوا للاستعمار الفرنسي. التاريخ بالنتيجة يعطي للمكون المفرد دلالته، والسياق ينتج المعنى كما يقول أهل المنطق..عند هذا المستوى يحق لنا طرح التساؤلات التالية حول هوية الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية بالنسبة للجيل الأول والثاني حيث كانت اللغة الفرنسية مفروضة بقوة الأشياء (تاريخ تعليم، استعمار..) بخلاف الجيل الثالث الذي اختارها عن طواعية.

ترى هل الهوية لها علاقة فقط باللغة أم بمضمون الكتابة أم بهما معا؟ وهل حقا ثمة استلاب لحظة الكتابة باللغة الفرنسية أم أن الأمر لا يعدو هروبا من لغة الرقابة أقصد اللغة العربية كما قال الطاهر بنجلون ذات حوار؟ وهل صحيح أن لغة المهزوم تنتج الهزيمة ضرورة؟ وبأي معنى يقال إن سقف اللغة الأم واطئ ولا يسعف في التعبير عن الطابوهات بحرية مطلقة؟ هل الضعف في اللغة أم في المستعمل إذ لا أتصور لغة

ضعيفة بقدر ما هناك مستعمل ضعيف للغة؟ الرقابة بالنتيجة في ذهن الكاتب أكثر مما هي في اللغة. وماذا عن سؤال الكتابة بهذه اللغة لحظة الحماية وما بعدها:هل لازال البعض ينظر للكتابة باللغة الفرنسية كلغة مضادة للوطنية أم أنها وسيط للعالمية؟ وهل يعقل أن نتصور أننا ننفصل عن الواقع المغربي بمجرد الكتابة باللغة الفرنسية وإن كان البعض يرى العكس، أقصد أنها تمنح صاحبها مسافة إضافية لرؤية الذات بدقة وعلى حد قول المتصوفة "شدة القرب تعمي". وماذا عن مطابقة الاستعمار

أحمد الصفريوي

الرمزي بالكتابة باللغة الفرنسية؟ وهل ارتفعت نظرية المؤامرة كليا التي خونت إدريس الشرايبي أواسط الخمسينات من القرن الماضي؟ وهل توصيف الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية باللقيط والملعون [1] مرده للظرفية التاريخية السابقة أم للتسويق الإعلامي اليميني الفرنسي المغرض الذي أشعل فتيل الصراعات الداخلية فترة الحماية وما بعدها؟وبأي معنى يمكننا القول إن الحرب المعلنة سابقا والمنحصرة آنيا على الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية مردها للغة الآخر أو أنها لغة المستعمر أساسا؟وهل حقا تشكل الفرنسية منفى أم غنيمة حرب كما انتهى لذلك الكتاب الجزائريون في نفس الفترة أعلاه؟ وهل يمكن اعتبار توقف بعض الكتاب عن الكتابة باللغة الفرنسية لعدة سنوات خطأ بسبب استشعار البعض لعقدة الذنب تجاه اللغة الأم أم هو مجرد تكتيك مرحلي (أحمد الصفريوي مثلا توقف عن الكتابة من 1953 إلى 1970). وكيف نفسر أن الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية وجد طريقه للترجمة بسرعة خلافا للأعمال المكتوبة بالعربية؟وهل حقا أن اللغة كائن لساني صرف أم أنها كائن سياسي؟وماذا عن اعتبار الكتابة باللغة الفرنسية تنكرا للثقافة المغربية.. ألا يمكن اعتبار الأمر شرفة لقطع الطريق على الكتابات الفرنسية الكلونيالية والاتنوغرافية إن من طرف بعض المغاربة أو الفرنسيين أساسا؟وما صدقية اعتبار الازدواجية اللغوية انفصاما أم تراها ثراء لسانيا؟وهل يمكن إرجاع خروج الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية من قفص الاتهام إلى تراجع القراءة المادية للأدب أو لنقل القراءة السياسية له؟وما الفرق بين الكتابة باللغة الفرنسية

والتفكير بها، بمعنى هل يمكن مطابقة أشعار عبد اللطيف اللعبي مع قصائد شارل بودلير فقط لأنهما معا كتبا باللغة الفرنسية أم أن الاختلاف بينهما راجع لاختلاف أرضية التفكير؟ولماذا لم يتحدث الكتاب الفرنسيون عن استلاب بعض الكتاب الذين كتبوا باللغة الانجليزية مثلا، هل لأنهم لم يتعرضوا لاستعمار الانجليز أم لأن بلد الأنــوار والحرية ينتصر أساسا للتعدد اللغوي ويعتبره مكسبا؟ وما حجم إسهام الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية في نمو الثقافة المغربية بالنظر لضيق قاعدة القراء بلغة موليير؟ وإذا كانت المواقف من الكتابة باللغة الفرنسية تتوزع، دائما، بين مؤيد ومعارض، ما قوة الرأي الثالث الذي يدافع عن الكتابة باللغتين؟ ولماذا لازال الحديث إلى الآن عن الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية، بصفته أدبا ملحقا وهامشيا[2]؟ ولماذا يسقط الكثير من النقاد والباحثين المغاربة روايات ودواويــن من مدونة الأدب المغربي، فقط لأنها كتبت باللغة الفرنسية؟ لكن بالمقابل لهذا هل الازدواجية اللغوية أمر قائم فعلا، أم هي مجرد شعار مغلوط وبعيد عن الواقع، يرفعه البعض فقط لامتصاص غضب الحانقين على الكتابة بلغة المستعمر؟ وما مصداقية الجوائز التي منحت لوفرة من الكتاب المغاربة باللغة الفرنسية، هل هي بمنأى عن إستراتيجية الفرنكوفية بالقارة السمراء لضمان أتباع لها على حساب لغاتهم الوطنية؟ [3] علما أن رهان الفرنكوفونية للتخلص من شوائبها الاستعمارية، ظل حاضرا رغم شعاراتها المصرة على أنها لا تعدو حركة لغوية وثقافية صرفة. الدليل على هذا الاحتراز هو امتناع الجزائر عن الانخراط في المنظمة الدولية للفرنكوفنية لأن جرح الاستعمار ومدته أعمق وأشد إيلاما. وإذا كانت هذه المنظمة تسخر كل الوسائل الممكنة لتسويق لغتها الفرنسية بما في ذلـك وسائل الإعـلام يكفي استحضار القناة التلفزية الناطقة بالفرنسيةTV5والتي تبث في 202 بلد في العالم. ماذا أعد المغرب كإستراتيجية لتسويق لغاته الرسمية علما أن هناك من يشكك في وجود العالم العربي أساسا كما ذهب إلى ذلك الكاتب الجزائري كمال داوود حيث قال:"إن العالم العربي هو مجرد تسمية توافق عليها المستشرقون. ليس هناك شخص واحد في العالم العربي يتكلم العربية. فكل بلد له لغته الخاصة، ولكل بلد تاريخ الخاص."[4]

جملة من الإشـكـالات التي سنحاول الاقتراب منها من خلال مقاربة مضامين وقضايا الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية لعدد من الكتاب مع مراعاة اختلاف الأجيال دون التوقف كثيرا عند تقنيات الكتاب وأساليب الخطاب وإن كنا نؤمن تماما أنها عصب الكتابة الأدبية.

I. قضايا الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية / نماذج مختارة

بالإضافة لرهان هذه الدراسة-في المقام الأول- على رصد القواسم المشتركة بين الكتاب المغاربة باللغة الفرنسية، فإن الكثير من النصوص المدروسة فيها بدت لنا في حاجة لقراءة متجددة، ليس بهدف تجلية بعدها الأطروحي والجمالي، ولكن لإسقاط القراءة السياسية التي كانت دائما خلف اختناق الأدب، وإخراجه من مائه الخاص..رهان نتمنى أن نحوزه.

1-1 - أحمد الصفريوي وعلبة العجائب [5]

ينقلنا محكي الذات لهذه السيرة الذاتية إلى قاع المجتمع المغربي لعشرينيات القرن العشرين من خلال صوت طفل كثير



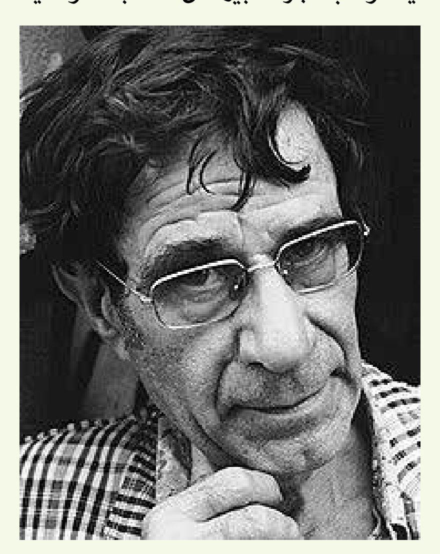
التساؤل والمراجعة لوفرة من المسلمات. وعلى امتداد اثني عشر فصلا اكتشف المتلقي قسوة التعليم القرآني وعادات المغاربة في الفرح (العـرس المغربي، احتفالات عـاشـوراء..) والحزن وعوالم الدفن والموت. كما أن منزل العرافة التي يقطن بها وفرة من العائلات المغربية بما فيها أسرة السارد شكلت مجالا خصبا لاطلاعه على طقس الرقص الروحي لفرق "كناوة" التي كانت تستدعيها العرافة بين الفينة والأخـرى. فضلا عن الرصد الدقيق لعوالم النساء سواء من خلال أحاديث الاغتياب والنميمة أو زيارة الحمام البلدي الذي وإن اعتبره الطفل جحيما، فهو بالنسبة للنساء فسحة محببة لهن للتخلص من قبضة الرجل.. إضافة لتوصيفه الدقيق لزيارتهن للأضرحة واضعا الأصبع على جرح التفكير الغيبي في أوساط المرأة المغربية وإن كان الـراوي يسخر بطريقته الخاصة حيث وصفه العراف بالأعمى كناية على عدم قدرته على رؤية الواقع جيدا وبالأحرى استشراف الآتي... تبدو هـذه الرؤية النقدية لأعطاب المجتمع المغربي آنذاك على جانب كبير من الأهمية، فقط خلو العمل من أي موقف من الاستعمار الفرنسي أثار الكثير من التساؤل حول هوية العمل الإيديولوجية وحمل البعض على نعته بالكتابة السياحية التي تطمح خطبة ود القارئ الفرنسي تحديدا. لكن ما يحسب ل"صندوق العجائب" هو

القلق الخصب الذي أطر وعي الطفل وهو يسائل عالم الكبار..إذ بسخريته مثلا من العقل الغيبي للعرافة كان ينتصر لقيم التنوير..لهذا قلنا في التقديم النظري للدراسة بأن التجربة الوجودية للمبدع تلون لغة الكتابة مهما قل شأنها. فالطفل المنتقد لم يكتف بتعرية النساء في الحمام البلدي ولكنه عرى عقد الرجل المتسلط وازدواجية الفقيه الذي يتحول من وحش كاسر إلى ملاك حنون بدنوحدث عاشوراء المقترن عنده بهدايا الأهالي وأعطياتهم..كما أن رمزية اقتناء الأب للقنديل واستعماله محل الشمع لم تكن فرحة كاملة بالنسبة للسارد لأنه لم يكن يضيء المكان كما ينبغي..ومن أين يأتي النور والفكر الغيبي مستشر في المجتمع المغربي عن آخره؟تأملات طفل متسائل نتجت عن خلفية اعتزاله للأصدقاء إيمانا منه أنه مختلف عنهم فهو يحب الأشياء غير المرئية لذلك وجد ضالته في التأمل والتساؤل وصحبة صندوق العجائب.

يبقى السؤال مطروحا:لماذا ظل جزء كبير من كتاب الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية مرتهنين للسيرة الذاتية مدة طويلة:هل الأمر يعود لتفادي الخوض في قضايا وطنية قومية بما في ذلك الاستعمار أم أن البدايات نفسها لم يكن ممكنا تحميلها أكثر من البوح والتصريح بلواعج الذات وهي تتحسس هويتها في طور التشكل؟لكن على الرغم من كل ما قيل حول هذا الإصدار في حينه يبقى أحمد الصفريوي مؤسسا لأدب مغربي بلغة الآخر المستعمر وفاتحا الباب لأسماء وازنة في ذات الأفق...

2-1 إدريس الشرايبي و"الماضي البسيط" [6]

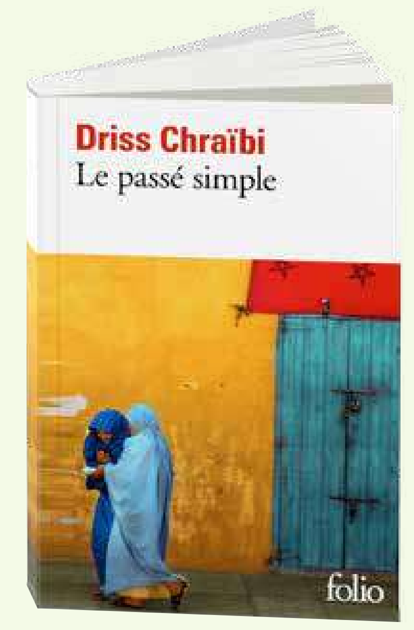
لم يكن ماضي المغرب بسيطا كما قد يوحي عنوان رواية"الماضي البسيط". رواية فاصلة في تاريخ الكتابة السردية المغربية الحديثة بسبب قطعها الجذري مع الكتابة السياحية والاتنوغرافية..رواية أطلقت الرصاص على كل أشكال التخلف والجهل والاستبداد..أمر عرضها للتجريح والحرب الكلامية الخارجة عن حيز النقد الأدبي. ذلك أن إدريس الشرايبي لم يفعل ذلك لدعم المستعمر بقدر ما فتح الجرح عميقا لتجفيفه من المنابع..ورغم ذلك كان عليه أن ينتظر عشرات السنين لكي يستوعب جزء كبير من النخبة الوطنية



أن كتاباته لا علاقة لها بالكلونيالية.. إن قراءة فعل تعرية التخلف المغربي بأنه كشف أسرار الداخل للعدو سببه اللحظة التاريخيةالتي نشرت فيها الرواية (1954) من جهة. ومن جهة ثانية القراءة السياسية للرواية. ومن جهة ثالثة الإعلام الفرنسي اليميني المغرض الذي لعب دورا حاسما في تسويق صفات من قبيل الأدب اللقيط والملعون..صفات ألصقت عنوة بالأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية..ولنا أن نتساءل هنا من شرفة المقارنة:لماذا لم تعتبر الأنتليجنسيا الجزائرية رواية"ابن الفقير" لمولود فرعون (1913/1962) رواية متواطئة مع المستعمر وهو الذي وضع فيها "منطقة القبايل" الجزائرية تحت مجهر النقد والتقويم..وقس على ذلك كتابات كل من محمد ديب وكاتب ياسين وآسيا جبار بالجزائر وأمين معلوف الذي أعاد قراءة الحروب الصليبية بشكل مختلف تماما في رائعته"الحروب الصليبية كما رآها العرب" 1983، وصلاح ستيتية من لبنان، وعبد الوهاب المؤدب، ومصطفى التليلي من تونس.. واللائحة طويلة..

قد نتفق على أن اللغة الفرنسية شكلت جواز سفر لاطلاع الكتاب بها على الجانب التنويري من الثقافة الفرنسية، ومن ثم مقارنة تقدم الآخر وتخلف الأنا. وهذا يعني أن حضارة الآخر ليست وحدة منسجمة وفي كليتها استبدادية وإلا سنسقط في عدمية غير مجدية..بل إن هذه اللغة وتلك الثقافة المختلفة، هما اللتان وقفتا وراء اشتغال فئة كبيرة من الكتاب الفرنكفونيين على خلفية الزوج المفاهيمي غرب/ شرق، أو لنقل صراع الحداثة والتقليد في الكثير من الكتابات السردية وضمنها كتابات إدريس الشرايبي. وفي هذا الإطار توقفت روايته"الماضي البسيط"عند قيمة الفرد بين الغرب والشرق كما رصدت بكثير من الجدة صراع الأجيال من خلال العلاقة المتوترة بين الأب والابن وعلاقة الرجل بالمرأة والأم بالابن فضلا عن التناقضات الصارخة بين تعاليم القرآن الكريم والنفاق الاجتماعي وما شابه ذلك..بالنتيجة خلخلت هذه الرواية الاطمئنان الزائف الذي كان يستمرئه المجتمع المغربي التقليدي. رواية ذات نفس هجومي ثارت على سلط "السيد"، وقطعت مع خنوع الفرد للجماعة.. رؤية بدت جريئة ومفاجئة في حينها للكثيرين الذين سلكوا الطريق السهل لإسكات صوت صاحبها من خلال فعل التخوين والتجريح في هويته الوطنية. كاتب مزعج للبعض بسبب تمرده على سلطة الأب المتسلط، سليل قرون الخوف والعبودية والصمت. وبفعله ذلك كان إدريس الشرايبي يراهن على إيقاظ الوعي الاجتماعي المستكين لما هو سائد. علما أن هذا الكاتب لم يكن مغامرا في الكتابة فحسب، ولكنه كان، كذلك، حتى

في الحياة. يكفي أن نعلم أنه مهندس كيمائي، لكنه ترك كـل شيء وانتصر للكتابة الأدبـيـة، والأمر يشترط الكثير من الشجاعة، حتى يـراهـن المـرء على المتخيل، والنسبي، بدل العلوم الحقة القطعية الحقيقة.



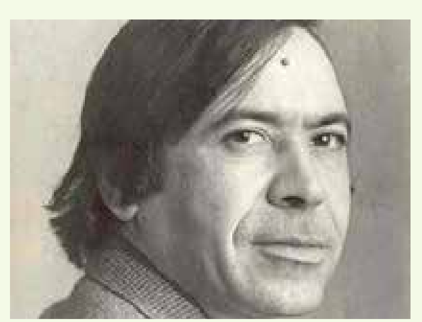
وبالعودة إلى الرواية صادفنا صراعا مريرا وطويلا بين "إدريس فردي" والأب "الحاج فردي" سواء على خلفية تبخيسه لمكانة الأم أو قسوة معاملته للأبناء وسلطته المفرطة..قهر واستبداد اعتبرا سببا مباشرا لتخلف المغاربة. إن ثوره السارد في واقع الأمر على الأب هي في العمق ثورة على الماضي المعطوب والمـوروث المتكلس لصالح حرية الفرد وكرامته ضدا على صورة الأب المظلمة التي تعكس صورة مصغرة للوضع السياسي آنذاك..ولعل إحدى إيجابيات تلك القسوة المفرطة للأب السادي في الواقع أنها أنتجت قسوة مضادة للأبناء ولو على مستوى المتخيل كما هو شأن رواية "الماضي البسيط". وإذا كانت صورة الأب بتلك القتامة والعنف فإن الأم شكلت النقيض التام لها. فهي كائن جسد تاريخ الخيبات والـهـزائـم.. وبقبولها لـعـب دور المـهـزوم دعمت صـورة الـزوج المستبد..صحيح أن الابن كان يحفزها على التمرد دون جـدوى، لأن الشرط الموضوعي لم يكن في صالحها.. وبمـا أن معاناة الأم كانت شديدة الجرح والإيـلام، فإنها بحثت عن مخرج لها، ووجدت ملاذها في الأولياء والأضرحة، تماما كما فعلت أم بطل"صندوق العجائب". فقط تجدر الإشارة هنا إلى أنه إذا كان الابن منحازا لنصرة الأم، فإن المجتمع كان يبارك كل أشكال الاستعباد والقهر التي مارسها الأب المُتَشَبِّع بعقلية ذكورية معطوبة..ابن لم يكن يفوت الفرصة لتبيان استبداد والده، وهو بذلك كان يخاطر بمستقبله، الأمـر الـذي جعل الرواية على امتداد 273 صفحة، أشبه بوتر مشدود، عُـزِفَـت عليه دراما الصراع الاجتماعي المغربي الطاعن في المـرارة. الآن وقد مرت الكثير من المياه تحت جسر المجتمع المغربي، يمكننا التساؤل: هل يمكن القول إن إدريس الشرايبي كان أكثر دقة في تشخيص أزمة الواقع عندما اعتبر أن تخلف المجتمع المغربي اجتماعيا وفكريا كان هو المسؤول عن استعمار المغرب؟ وهل يمكن الذهاب

إلى أن دمقرطة العلاقات البينية اجتماعيا بالموازاة لتطوير القوانين المنظمة للعلاقة بين الأفـراد والجماعات يمكن اعتبارها مدخلا حقيقيا لمجتمع حداثي؟بالنتيجة، إذا كانت رواية"الماضي البسيط"صرخة في وجه التخلف لاستنهاض المستضعف عله ينتفض ضد سلطة القمع بمختلف تشكلاتها فإن احتكامها لهذه الخلفية الدقيقة يسوغ لنا توصيفها بالرواية الأطروحة.

3-1 - محمد خير الدين الطائر الأزرق الـقـادم من أقاصي العصيان

يصعب اختزال تجربة هذا الكاتب في عمل واحد أو أكثر لأن كل ما خطت يمناه يعد مسلسلا موصولا تحركه فكرة الكرامة والحرية والحاجة للتجدد بطرح السؤال والحفر في تربة الماضي بغاية تجويد حياة الحاضر. ولهذا انتصرت للصفة التي منحها له صديقه الكبير جون بول سارتر"الطائر الأزرق"..فهذا الجنوبي ذو الروح الثورية الصاخبة يصعب حصره في عنوان إن لم يكن الأمر مستحيلا....

مـرة أخـرى يلعب الظرف التاريخي لعبته في صوغ كينونة أحد كتاب المنافي ومبدعي العصيان ليس فقط على مستوى الإبداع ولكن حتى على مستوى حياته الخاصةوالعامة يكفي أن نعلم أن محمد خير الدين تمرد على التمدرس المؤسساتي وانقطع عـن العمل وعـاش أحـداث الستينات بكل عنفوانها(أحداث البيضاء 1965، والثورة الطلابية بباريس1968..). مروحة من الوقائع كانت كافية لجعله مبدع العصيان بامتياز..إذ بقدر ما كانت هذه الضربات موجعة منحته شخصية مستقلة، غير أنها استقلالية مشبعة باليأس والسخط عـلى واقـع الـتردي والتخلف. سياق عام جعله يهتدي للكتابة الساخرة كي لا يسقط في هاوية اليأس. نستحضر هنا ديوانه الشعري الأول "غثيان أسود"(1964)الذي أردفه برواية "أكادير"[7] (1967) علما أن كل مؤلفاته منعت بالمغرب في حينها بالنظر للكم الهائل الذي احتوته من الجرأة في تشريح وانتقاد أوضاع المغرب آنذاك. يرجع ثراء تجربة هذا الكاتب لتعدد الروافد التي شكلت شخصيته فهو أمازيغي المنشأ مغربي الهوى فرنكفوني اللغة..فضلا عن كونه عاش في زمن العمالقة وصاحب أكثرهم:سارتر، صمويل بيكيت، أندري جيد، جاك لاكان..بل رضع حليب شعر الكبار أمثال آرثر رامبو وسـواه.. وخبر أعمال ألبير كامي/الغريب، والغثيان لسارتر وغيرهما..خلفية كافية لجعله



قلما استثنائيا لا يعرف الاستقرار في جنس أدبي إذ كتب في الشعر كما الرواية والمسرح.. والمفارقة هنا هي أن مجمل إبداعاته استحسنها الغرب ولقيت تجاهلا وتهميشا بالمغرب. يكفي أن نعلم أن أصالة كتاباته وعمقها منحاه صداقة سارتر نفسه الذي فسح له الطريق إلى دور النشر الفرنسية المهمة من مقام"سوي"ونشر له قصائده الأولى في مجلة الأزمنة الحديثة..إن هذه الخلفية جعلت من محمد خير الدين مبدعا أصيلا يتأبى عن التصنيف وإن ظل ينعت بالكاتب المزعج بسب صدقه في نقل غضب العالم من حوله. وبالعودة إلى أعماله يتضح أنها مترعة بالوجع والمعاناة وهو أمر طبيعي بالقياس للفجائع التي مر بها. علما أن همه الأول كان هو ترك أثر كتابي أصيل دون إعارة الاهتمام للجنس الأدبي المطروق. يقول في أحد حواراته نهاية (1967):"ما عدت أرى، من تمييز بين الروايات والقصائد. وإنما العمدة كلها على الكتابة. ولم أعد أولي أي اعتبار، على الإطلاق، لما يسمى بالأجناس الأدبية."[8]

نقديا، حسبت روايته "أكادير" على الرواية الشعرية لتشبعها بِنَفَس شعري أصيل. إذ أن تمرد خير الدين في الحياة، انعكس على فعل الكتابة، فهو كان مفتونا بتلويث صفاء الجنس الأدبي، وعدم الاستكانة للنموذج المُكَرَّس. إن تمرده الجمالي هذا أخذ بعدا آخر تمثل في ثورته على الماضي بكل رموزه، بما في ذلك سلطة الأب. وهو القائل"لا أستطيع التفاهم مع نفسي، وبالأحرى مع الزمن. "بل إنه أعاد النظر في كل شيء، تقريبا، في السياسة والأسرة والأسلاف، من أجل بناء المستقبل. واهتمام محمد خير الدين بالمغرب في رواية "أكادير"يعكس مغامرة حقيقية: أولا، في ذهابه للعمل بمدينة أكادير مباشرة بعد الزلزال. أمر جعله يواجه الموت وجها لوجه من خلال إحصاء الجثث بوصفه موظفا ومفتشا عموميا، مع معاينة الجَرَّافات وهي تسوى حطام المنازل بسطح الأرض. أمر أعطى للرواية طابع تحقيق اجتماعي سياسي دون الوصول إلى حل.لكن، ما يحسب لهذه الرواية، وإن حررت بباريس، هو هوس مؤلفها بالمغرب، سواء في استعاراته، أو طرق اشتغاله

على سجلات اللغات المغربية، أو الخلفية العامة لأحداثها. وهنا يحق لنا التوقف عند مسألة منفاه التي كانت مَحَطَّ جدل بين منفى جسدي، وآخر لغوي، وثالث ثقافي..إذ يقول بكثير من العمق في أحد حواراته:"النفي أشكال وأنواع. فمنه النفي الذي لا يجد المرء منه بُدّاً عندما لا يكون مُتَّفقاً مع نظام، سواء أكان نظاما أُسَرِياً أو نظاما سياسيا، فَيُؤْثِر الرحيل، وذلك في حد ذاته نفي، لكن يحدث أن يتحول النفي إلى نفي داخل الذات، أن يصير محبسا حقيقيا. ففي هذه اللحظة، إذ يبادر الإنسان إلى الفعل، كان مهددا بالضياع. وأما أنا، فأرى أن النفي الحقيقي شيء يعطينا ما يشبه الفاكهة، فهو نفي تكويني"[9] أما عن ما راج عن كون الكتابة بلغة الآخر منفى.. فإن إحدى القناعات التي رافقت محمد خير الدين ; حتى مماته ; هي أن الغرب أقْنَعَه بالنهوض من سُباته رفقة لفيف من الكتاب الأفارقة، وكان فكره بمثابة السَّماد المخصب لفعل التفكير والإبداع، مضيفا، بكثير من العمق في معرض اختياره للغة الفرنسية كلغة كتابة، أن علاقته بها تكاد تكون علاقة جنسية، مُحِيلاً على متعة تشكيل العالم بها..يقول: "لا أرى من فرق على الإطلاق، بين أن أكتب بالفرنسية أو الصينية، أو بأي لغة أخرى، فإذا كانت الكتابة (قناة) اتصال، لم يكن للغة فيها أهمية كبيرة. ولو تسنى لنا إجادة اللغة، لو تسنى لنا إتقانها، لصارت بين أيدينا أداة للمتعة (...) فليس للغة في نظري، لون سياسي. إنها شيء يتأبى كليا عن الإنسان. واللغة شيء يحيا، ويموت. لكن ما نقول بها لا يموت، بل يظل قائما يتجاوز العصور. "[10]

في رواية "النباش"، توقف مليا عند جُرح الموت وبنية المقدس مع انتقادها بالسخرية المعهودة فيه متسائلا: لماذا نحترم الأموات ولا نُعير الأحياء قيمة؟ وإن كانت الرواية في الأساس مبنية على حدث واقعي عاشه سكان "تزنيت" في ستينيات القرن العشرين، حيث ضبط شيخ يقوم بنبش القبور وأكل لحم الأموات، فإن الكاتب اسْتَلْهَم الحدث، مُحَوِّلاً إياه إلى رمز النباش في التراث والمقدس، كما حوَّل الزلزال الطبيعي، في رواية "أكادير"، إلى زلزال اجتماعي وسياسي.. وبدل ركوب موجة الحشود والقطعان التي طالبت بمعاقبة النباش، تساءل محمد خير الدين بشغبه العميق: علينا أن نتساءل لماذا تعاطى النباش لنبش القبور، ومن حمله على ذلك. ألا يلزمنا محاسبة البنية التي أوصلته إلى هذا المآل، قبل محاسبته؟

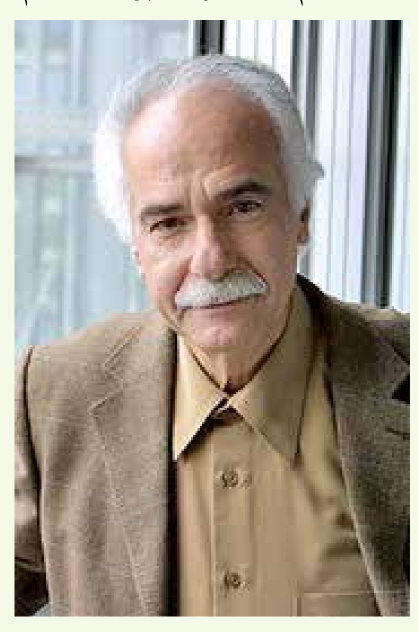
بشكل من الأشكال يعتبر محمد خير الدين نفسه نبَّاشا، والبلاد مقبرة، والنبش عنده فعل استكشاف لما تَمَّ طمْسُه بعناية عن العامة، قصد استعبادهم. النبش، بالنتيجة عنده، في بعده المعرفي، فعل تنويري، لأنه يجعل النبَّاش يقتسم

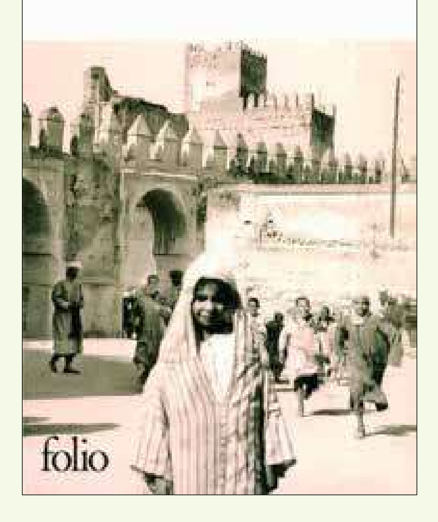
حفرياته مع الآخر، ويروم الارتقاء بمعرفة الآخرين لحيازة مستقبل أرقى..

4-1 - عبد اللطيف اللعبي والعودة إلى"قاع الخابية" [11]

يَنْتَسِب عبد اللطيف اللعبي إلى سلالة استثنائية، واستثنائيته تَسْتَمِدُّ مشروعيتها من احتفاظه بالأمل، بغد أفضل على مدار نصف قرن وما يزيد، هو الذي ذاق مرارة الاعتقال والتعذيب لسنوات، وتعرض لمحاولة اغتيال. استثنائيته تتمثل، كذلك، في كونه مُبْدِعاً عابرا للأجناس الأدبية. يكفي أن نعلم أنه كتب في المسرح، كما في الرواية، في الشعر، كما في الترجمة، حيث كان سباقا لنقل أشعار محمود درويش، وسميح القاسم، والبياتي إلى لغة موليير. عبد اللطيف اللعبي، وإن كان قد اختار منفاه بفرنسا بعد تجربة الاعتقال، ظل مسكونا بالمغرب. فهو الذي سبق وأن أطلق نداء وطنيا للنهوض بالثقافة المغربية، إيمانا منه أن المعرفة سلاح في معركة التغيير. رهان اسْتَهَلَّهُ بداية ستينيات القرن (20) حيث أسهم في تأسيس المسرح الجامعي، وأسس مجلة «أنفاس» سنة (1966)، رفقة لفيف من الشعراء الأقحاح. مجلة كان لها بالغ الأثر على الشعر المغربي آنذاك. بل إنها لعبت دورا طليعيا في تحديث الإبداع والفكر عموما. بهذا المعنى يمكن القول أن هذا الكاتب رفض الاستقالة رغم رمادية الأفق وخيبات الراهن، لأنه مؤمن بعدالة أحلام التنوير. كاتب فرنكفوني صحيح، لكنه بعمق إنساني أصيل. كاتب على وشك إتمام عقده الثامن ولازال يحافظ على طراوة الطفل وعنفوانه. مبدع بأفق كوني. يكفي أن نعلم أنه ترك ما يشبه الوصية يطلب فيها أن يدفن بجوار رفيقة عمره المسيحية المولد، المتحررة من أي معتقد. بل إنه طلب أن يقرأ في حفل تأبينه الشعر، وتُعْزَف على قبره الموسيقى. حصد جوائز، كان آخرها جائزة الغونكور سنة (2009).

عبد اللطيف اللعبي، بعد كل هذا، كاتب يحرص بشكل حثيث على أن يصل إبداعه باللغة العربية، وللقارئ العربي، وأن تُتَرْجَم كل نصوصه إلى اللغة الأم.





أفق يصدر عن اعتباره للقارئ شريكا، وليس زبونا. وهو هدف في غاية النبل.

سبق وأن توقفنا عند تجربة عبد اللطيف اللعبي في بحث سابق عن "الكتابة والسجن"، من خلال تناول رواية"مجنون الأمــل"، غير أن روايــة"قــاع الخابية" انصرفت كليا إلى استدعاء الماضي البعيد وزمن البدايات الأولى للسارد، والعنوان دال على ذلك. زمن فسح المجال للذاكرة كي تقول كلمتها وتستريح. في هذا العمل كانت الفرصة مواتية لعودة الكاتب لمدينة مسقط الرأس مستدعيا وسطه العائلي، أولا وحياته المدرسية لاحقا، بكل مغامرات الطفولة وشغب اليفاعة، مُـرَكِّـزاً مِـجْـهَـرَهُ السّردي على جزئيات الحياة اليومية. فجاءت الرواية سلسلة من الذكريات والأحـداث التي بصمت طفولة السارد"ناموس". وإن كان الأخ الأكــبر"سي محمد" هو الـدافـع لفتح علبة الحكي وعنه تفرعت محكيات الرواية لعالم الصُّـنَّاع التقليدين، والتجار، والبورجوازية الفاسية عموما. لكن قبل رصد هذه العوالم العامة، كانت للبطل وقفة مع المدرسة التي عرفته على لغة الآخر بكل تجلياته المتناقضة، ومن ثم بدأ ينجز مقارنات بين الذات والآخر، مُـسْـتَـحْـضِـراً نضال الوطنين وظلم عساكر المستعمر..فـ"قاع الخابية"، بقدر ما استدعت المــاضي المشترك، وتاريخ فـاس العالمة لحظة الحماية، منحت الـسـارد الأسـاسي فرصة التصالح مع ماضيه الخاص. علما أن "ناموس"حسب تصريحه "هو الجد والابن" في آن معا. بمعنى أنه الماضي والحاضر والمستقبل.. هو بالنتيجة، التاريخ في صيرورته..غير أن استدعاء الماضي في هذه الرواية لا يقتصر على استحضار الوقائع والأحداث، ولكنه يستدعي كذلك السجلات اللغوية المُعَـتَّقَـة، والمسلكيات الاجتماعية المُـفَـارِقَـــة، بما في ذلـك سلوك وكلام السكارى، وعلى رأسهم عمه السكير الأعزب، والحمقى والمشردين، وبالتالي منحت الذكريات إفصاح السارد عن شغفه بكل ما هو استثنائي، تماما كما وقع مع سارد رواية"صندوق العجائب"، وإن تميزت"قاع الخابية"بلغتها الباذخة، وعوالمها الإنسانية المشرعة على الحلم

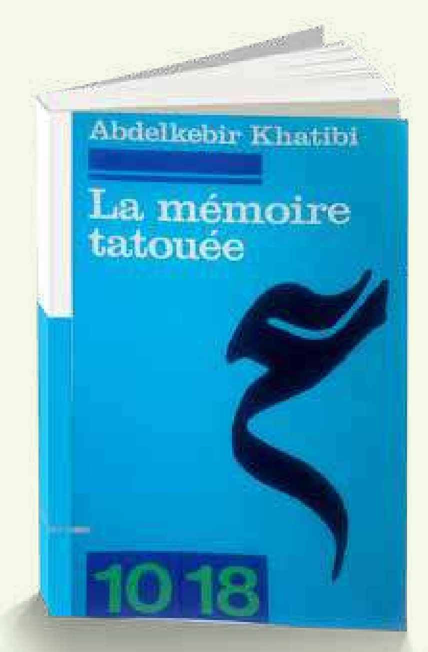
والأمل، وهو دَيْدَنُ عبد اللطيف اللعبي منذ أن كتب أول مرة.

5-1 -عبد الكبير الخطيبي والذاكرة الموشومة. [12]

يُـعْـتَبَر عبد الكبير الخطيبي رحالة فارقا، ومسافرا لا يَمَـلُّ من الحفر في كل الطبقات الرسوبية العميقة لوفرة من العلوم الإنسانية. باحث جمَع بين الكتابة الروائية والتنظير لها. كتب في المسرح والشعر والقصة، و أصدر عناوين، فارقة، في السوسيولوجيا والسميائيات والنقد الأدبي..باحث دائم التنقل بين مشارب معرفية مختلفة، وإن شكَّل سؤال الهوية المفتوحة بؤرة حفرياته..والهوية عنده ليست شيئا ثابتا، ولكنها شيء نسعى لصوغه وتطويره بالنقد والمساءلة، مع الانفتاح على الآخر، دون التنازل عن الحق في الاختلاف. واستحضاره للاختلاف يعني الاعتراف بحق الأقليات في الكينونة دون شرط..وجعل الآخر مُـكَـوِّناً مساهما في صوغ الذات، بما في ذلك لغته..مع الحاحه على إخضاع الذات للنقد والمساءلة، في أفق الوصول إلى هوية مُـنْفَتِـحَـة، مادام الانغلاق لا يُنْتِجُ سوى العدمية والإقصاء.. دَأَب المفكر عبد الكبيرالخطيبي دائما، على تأصيل رؤيته الفلسفية مُـسْـتَثْمِـراً إرث فلاسفة الاختلاف، وقبلهم فلاسفة الأنـوار، مَـسعًى سَنُصادِفُه في قلب كتاباته الإبداعية، وهو أفق تجريبي جديد في الرواية المغربية كما سنرى. فجِـدَّةُ طرح عبد الكبير الخطيبي وصلت حد حَـمْـل نقاد من عيار رولان بارت على الاعتراف له بالتَّفَرُّد حيث قال:"إنني والخطيبي نهتم بأشياء واحدة: بالصورة، الأدلة، الحروف، العلامات، وفي الوقت نفسه يعلمني جديد، يخلخل معرفتي، لأنه يغير مكان هذه الأشكال، كما أراها، يأخذني بعيداً عن ذاتي، إلى أرضه هو، في حين أحِـسُّ كأني في الطرف الأقصى من نفسي".



في روايـتــه الـسـيريـة، "الــذاكــرة الموشومة"،استعاد الكاتب طفولته ومسقط الرأس بفاس، حتى حصوله على الدكتوراه، مُـعَـرِّجاً على لفيف من المدن، بدءاً بالجديدة والصويرة، مرورا بمراكش والبيضاء، وقوفا بباريس. فسحة مكانية وزمنية كانت مواتية لتقديمه نقدا ساخرا للاستعمار الفرنسي، كما انتقد طرق التدريس القرآنية، مُجَـسِّـداً مفهوم النقد المــزدوج، وإن كان هذا العمل كُـتِـبَ في فترة الاستقلال خلافا للروايات السابقة مثل "علبةالعجائب"و"الماضي البسيط". وتجدر الإشـارة، هنا، إلى أنه بدأ عقد كتبه بعمل سير ذاتي"الذاكرة الموشومة"(1971) وأنهاه به"الكاتب وظـلــه"(2008). علما أن عبد الكبير الخطيبي ليس إلا صوتا من زُمْـرَةِ أصوات مَـحْـوَرَتْ خطابها على الذات، مترجمة وعيا حادا بالأنا عند جيل بكامله، بسبب اكتشاف صوت المثقف المفرد، بعد أن عاش المغرب لعقود زمن الإجماع نُـصْـرَةً للوطن المُسْـتَلَـب. يقول الناقد السوري نبيل سليمان في هذا السياق، "تواتر وتنامي وتعقد سـؤال الـذات الكاتبة في الرواية، تحت وطأة النبذ المؤسسي للمثقف إلى الهامش، والعوامل الثقافية والاجتماعية التي غذت الفرداني وعقدته. "وإذا كانت المحافل السردية لهذا العمل، زاوجت في حَـكْـيِـها بين معيش السارد ورُفَـقَـاء الطفولة والشباب، أي تجاور الأنا بالأنت، فإن عنوان العمل نفسه جسَّـد

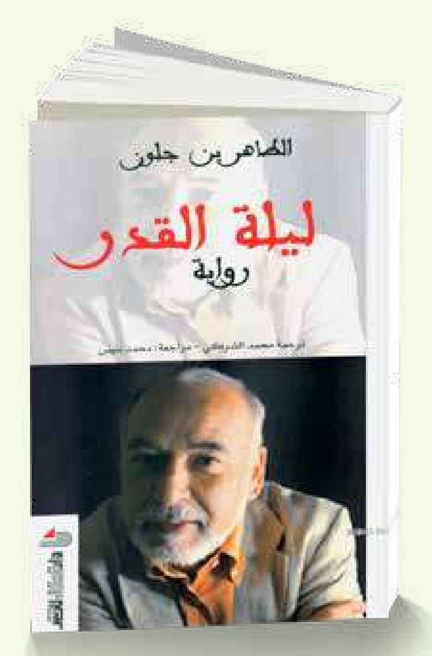


تقابل الداخل مع الخارج، حيث إن الذاكرة تُـحيل على الأحشاء، والوشم يحيل على الأثر الظاهر. دون أن ننسى أن الوشم يحيل على المُتَع الخارجية والألم الباطني، في الآن نفسه. يبقى طُفُوّ الوعي النظري للروائي، كوعي جـمالي، على سطح محكيات،ه نوعاً من التجريب المبكر في تاريخ الرواية المغربية، ونحن في بداية السبعينات من القرن العشرين، لهذا بالذات تُـشَـكِّـل "الذاكرة الموشومة"بداية الانتقال من كتابة التجربة إلى تجربة الكتابة، أو لنقل الانتقال من الكتابة الشهادة إلى الكتابة المغامرة، وذلك بفتح الرواية على علوم إنسانية مجاورة. لنتأمل القرائن النصية التالية "اكتشفت الفلسفة مع أستاذ ليبرالي"(ص78). ثم يقول بفتح سروده على الشعر (ص79)"مـا يدرس من الفلسفة في المدرسة ويلخص في

بضع هفوات، لم يكن يكف عقد أحشائي فالثقافة كنت أبغيها في الاحتفال الـشـعـري". وفي قرينة ثالثة، يحضر وعي السارد بمفهوم الكتابة بخلفيتها الوجودية الواسعة..يقول"كنت أكتب ويا له من عمل لا يأس فيه يغوي بالتيه، أكتب إذ الكتابة وحدها وسيلة للاحتفاء بالعالم"(ص66). وفي مقام آخر يتحدث السارد عن تهيبه من الكتابة حيث قال"..خشيته من المغامرة الرهيبة..أنى لك أن تسطر دون ارتعاش قصة حياتك وموتك سيرة ذاتية فريدة".(ص8) إن هذه القرائن وغيرها تجعل من رحابة الرواية ومرونتها الجنس الأدبي الأمثل لاستقبال أفكار ومعارف من مختلف الحقول المعرفية المجاورة، بل والجنس الأدبي الأمثل لتجريب كتابة مغايرة، لم يكن للشِّـعر، مثلا، عهد بها. يقول الناقد محمد أمنصور في ذات الأفق:"لا تتوفر الرواية على قوانين قارة أو ثابتة يمكن توهم الاطمئنان إليها باستمرار، لأنها كما يقول باختين-غير قابلة للتقنين بطبعها، مادامت شكلا يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبدا ويعيد النظر في كل الأشكال التي يستقر فيها-من هنا صعوبة الحديث عن معايير"نموذجية وقارة".

6-1 الطاهر بنجلون وليلة القدر [16]

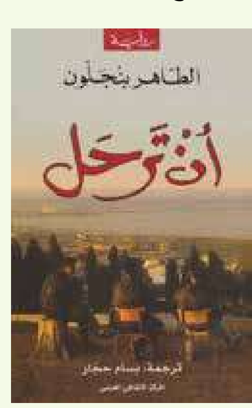
ينتسب الطاهر بن جلون إلى الجيل الثاني من الكُـتَّاب المغاربة الفرانكفونيين. بدأ



شاعرا مع مجموعة «أنفاس»، أواسط الستينيات، وسرعان ما توجَّه إلى كتابة الرواية، حيث أصدر (حـرودة سـنـة1973). غـادر المغرب احتجاجا على تعريب التعليم، حيث كان يُـدَرِّسُ الفلسفة بتطوان، نهاية ستينيات القرن العشرين.. واشتغل بفرنسا كاتبا مستقلا بجريدة "لوموند". ومنذ ذاك الحين، اختار الكتابة طريقا للنضال، بدل الانخراط في العمل السياسي المباشر، حيث اعتقل أواسـط الستينات على خلفية مشاركته في تظاهرة طلابية..

حصد الكثير من الجوائز الأدبية، أهمها غونكور عن رواية: «ليلة القدر»(1987). جائزة تضع العمل الفائز محل استفهام بسبب أن صاحبها"غونكور"اشترط في حياته على الفائز بها التفصيل الإبداعي في رصد ظاهرة أو روح العصر الذي يعيشه.. وهذا يعني أن اللجنة المُشْـرِفَـة

عليها، غير حرة في اختيار العمل الإبداعي، بمعنى أن العمل ليفوز، عليه أن يُـكْـتَبَ تحت الطلب (شروط غونكور نفسه)..كما أن موضوع العمل الإبداعي ذاته يطرح علينا استفسارا ثانيا: ترى لو كتب الطاهر بن جلون مثلا عن الميز العنصري بأوربا، بدل التخلف المغربي، أو أي موضوع آخر يمس هوية انتماء اللجنة، هل كان سيفوز بالجائزة!؟ دون أن يفهم من كلامنا هذا أننا نسحب من الكاتب حقه في تعرية أعطاب المجتمع المغـربي. صحيح جـدا أنه عرى المسكوت عنه بالمغرب بكثير من الجرأة، وفتح جرح الجنس في (ليلة الـقـدر)، والشطط في استعمال السلطة في (تلك العتمة المبهرة)، وقضية الهجرة في (أن ترحل)، والجنون في (موحا المعتوه)... لكن لماذا التزم الصمت فترة اعتقال أصدقاء الأمس: عبد اللطيف اللعبي، وعبد القادر الشاوي.. وتاجر بـآلام الآخـريـن، كما فعل مع تجربة اعتقال بنبين لحظة الانفراج السياسي بالمغرب..بالنتيجة الطاهر بن جلون ككاتب، كان دائما محط انتقاد، إما بسبب تصريحاته النارية في حق اللغة العربية حيث قال:"أنها لا تنتج التعبير بشكل واضح وصريح عن كافة مواضيع الحياة"أو تصريحه في (2016)، في حق المغاربة الذين لا يستشرفون المستقبل جيدا- في نظره- لأنهم صوتوا لحزب إسلامي مَـرَّتَـيْن..لن نرد على هذه المواقف، لأن المجال لا يسمح، والمقام لا يقتضي ذلك..كما أن الأمر لا ينتقص من قيمة روايته لسبب بسيط، أننا نؤمن بأن استقبال العمل يتأثر بسياقه التاريخي والسيرة الذاتية للكاتب ووسائل الإعلام التي سوقت للعمل وكيف وو.. تماما كما وقع مع إدريس الشرايبي فترة الاستعمار وما بعده.



بالعودة إلى روايته"ليلة القدر"الصادرة سنة 1987، لاشيء مُـقَـدَّس فيها، كما يوحي به العنوان. رواية وضعت تحت مجهر النقد كل شيء، بما في ذلك المُعْـتَقَد، مُـرَكِّـزَةً جهاز التأمل على جرح الجنس من خلال مأساة الشخصية المحورية زهرة / أحمد، التي أرغمها الأب على لعب دور الولد الذكر وهي بجسد أنثى، حتى لا يسخر منه إخوانه بسبب إنجابه للفتيات فقط. وبعد أن باح لها الأب بهذا السر، وهو على فراش الموت ليلة القدر، تخلَّـصَـت البنت من عقدة الأب، بدفن جميع أوراق إثباتها، وتركت موطنها الأصلي علَّـها تَـسْـتَـرِدّ أنوثَـتها دون جدوى، حيث شاءت الصُّـدف أنها اسْـتَـرَدَّتْ أنوثتَها بفعل اغتصاب من مجهول، بغابة غير واضحة المعالم. وعلى

خلفية رغبتها في غسل عار الاغتصاب بحمام عمومي، أقامت مع المقيمة عليه (الجلاسة)، امرأة تربطها علاقة مُـحَـرَّمَـة بأخيها الأعمى الذي اسْـتَـمَـالَـتْه زهرة، محركة غيرة "الجلاسة"، حاملة إياها على البحث في ماضيها، إلى درجة أنها أحضرت عَـمّ البطلة لفضح تاريخها المأساوي.. فماكان أمامها سوى قتله لتعيش فصلا جديدا بالسجن من حياتها، إلى أن تحولت إلى وَلِيَّةٍ يتبرك بها الناس بِمَزَارٍ قُرب البحر..

في حدود معينة، يمكن اعتبار الرواية صرخة أنثى مجروحة في وجه مجتمع ذكوري معطوب ضاعف من مآسيها. غير أن السؤال هنا هو: هل كان عالم الرجال وحده مسؤولا عن واقعها..أليست النساء شريكات في مصيرها، بدءا من الأم، مرورا بالأخوات، وقوفا عند (الجلاسة)؟ وإذا كان الأب قد انتظر عشرين سنة لِـيَعْـتِـقَ ابنته، وهي مدة طويلة جدا بالنسبة لعمر الإنسان، ما هي المدة التي تشترطها الحضارة الإنسانية لتحرير المرأة؟ وقائع كثيرة تثير التساؤل من قبيل قتلها الرمزي للأب بدفن أوراق الإثبات، وقتلها الفعلي للعم، واستمالتها للأخ الأعمى للمُـقيمة على الحمام (الجلاسة)..دمار موصول، وخراب متسلسل يترجم خوفا دفينا من رغبة المرأة، وجعلها سبب كل الأخطار التي يعيشها المجتمع راهنـا..وكأني بالرواية تعيد لأذهاننا وقوف المرأة خلف فعل الطرد من جنة عدن ومسؤوليتها عن الأمراض في الأساطير اليونانية (علبة البنادورا). ومسؤوليتها في تلطيخ شرف العائلة..السؤال هنا إذا كانت المرأة بهذه الخطورة، ألا يحق محاسبة المجتمع الذي أنشأها على ذلك قبل محاسبتها هي؟ أليس المجتمع هو الذي أصبغ على الذكر أفضلية وحمل المرأة على عيش سعادة كاذبة بمجرد إنجابها لذكر يعوضها حلم أن تصير ذكرا عن طريق التماهي به. ويمكننا الذهاب بعيدا باعتبار المرأة أكثر نرجسية من الـرجـل، من خلال تركيزها على الجسد، راجع إلى كونه فعلا تعويضيا لتفويت فرصة أن تكون رجلا، والتنشئة الاجتماعية هي المسؤولة عن ذلك..لكن في مقابل كل هذا، صادفنا ممرات بالرواية كانت بها زهرة مغتبطة بوضعها المأساوي بشكل مفارق، أقصد حبها الظهور بمظهر الرجل وهي امرأة.. تـرى هل لأن الفحولة لها أولوية في مجتمعنا الرجولي المعطوب، حيث دأبنا على تشجيع إظهارها، أم لأن الأمر لا يعدو كونه إتقانا للدور لِسَـتْرِ تواطئها مع الأب..أسئلة وغيرها تَجعل الرواية ترصد الأزمة التي تنتج تخلفا محليا يأبى الارتفاع.

نخلص إلى أن الكتابة باللغة الفرنسية من طرف الكتاب المغاربة قضية خلافية، حيث إن فرنسا، مثلا، تُـلْـحِـقُـها بما" أسمته مدرسة شمال إفريقيا"، وبالتالي -هـي في نظرها- أحـد روافـد الأدب الفرنسي..والأمر لا يخلو من اختزال، لأنه يعتمد لغة الكتابة فقط لتحديد هوية صاحب النص..قضية تذكرنا بالشِّـعر العربي الذي كتبه الفرس مثلا. فازدواجية هوية النص الأدبي تتجدد كلما كتب المبدع بلغة الآخر، والمشكل مطروح كذلك بكندا والكبيك وأدب

الأنتيل..حيث الحديث عن أدب مزدوج الهوية، ولهذا سُـمِّيَ عندنا بـالأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية..فقط تبقى الإشارة إلى أن الأسماء الواردة في المقاربة نماذج فقط للتمثيل، وليست للمفاضلة. يكفي أن نستحضر وفرة من الأسـماء الأخـرى من قبيل: عبد الحق سرحان صاحب رواية"مسعودة"،والبحث الـجـريء في تربة الـممارسـة الجنسية بالمغرب (الحب المختون1996)، بحث أدان فيه كل البلدان التي لا تعترف بالحب. وبـهـاء الطرابلسي صاحبة رواية"الحياة ثلاثة"، التي رصدت ظاهرة المثلية بدقة فارقة..وسهام بنشقرون صاحبة رواية "أن أحيا". ورجاء بنشمسي الشاعرة والروائية صاحبة رواية"مراكش- أضواء المنفى"دون نسيان أصوات شابة ورصينة تماما من عيار رشيد خالص الشاعر والروائي والمترجم صاحب"تراتيل الصحراء"، والشاعر والـروائي والمترجم منير الـسرحـاني صاحب "ليس هناك لحية ملساء"الراصدة لظاهرة التطرف الديني...

بالنتيجة القواسم المشتركة للأعمال الخمسة الأولى- موضوعِ المقاربة - تَمَـثَّـلَـت في عودتها، كُـلِّـياً، إلى الطفولة، عملا بقولة بودلير"إن العبقرية ما هي إلا العودة الإرادية إلى الطفولة". عوالم وردت مُـحاطَةً بجروح غائرة، إما بسبب حرمان من متعة أو عنف دام. أمر جعل الطفل علامة طبقية واجتماعية دالـة على وسطه بشكل عـام. يكفي أن نستحضر الأسـماء والكنيات ذات النكهة الشعبية (الناموس، إدريـس...

)، كما أن البعد العلائقي للطفل مع الأب اتَّـصَـفَ بالتوتر والصدامية، كما في "الماضي البسيط"، أو الغياب الرمزي للأب، كما في «صندوق العجائب»..وفي كلتا الحالتين، شكَّل الصدام والحرمان والغياب، علامات نفسية بـارزة لجيل بكامله..أما النقطة المشتركة الثانية، فهي تواجد مجمل الأعمال أعلاه ضمن دائرة السيرة الذاتية، تجنيس يُـوهِـم بتطابق الخطاب مع الواقع والحقيقة، وغير ذلك لاعتبارات عدة..منها أن الذات في تحول مستمر والكتابة تجميد للواقع..بل إن التحول المستمر للواقع يجعل استعادته أمرا مستحيلا، ببساطة لأننا ننفصل عنه بواسطة الزمن أولا، وبواسطة وسائل التعبير عنه ثانيا. فالصيغ والأساليب والسجلات اللغوية تجعل الواقع أبعد من أن يُـكْـتَب بموضوعية.. وسائط أدبية تحيلنا على قولة نتشه الأثيرة:"خلق الإنسان الفن كي لا تقتله الحقيقة"، والقصد، هنا، أن كتابة الـذات بشكل موضوعي شيء مُـتَعذِّر.. والتعذر له مُـسَـوِّغات أقلها التحريم، والخطوط الحمراء التي تُفْرَضُ فرضاً على الكاتب.. فضلا عن النسيان وعطل الذاكرة. عوامل وغيرها تجعل كتابة الـذات حقيقة ملتبسة في أحسن الحالات...

إحـــــالات

عبد اللطيف اللعبي. الرهان الثقافي. دار التنوير للطباعة والنشر. 1985. ص27.

2Jean Dejeux. Littérature Maghrébine de langue française. Édition Naaman. 1978. p75

3Jacqueline Arnaud. La Littérature Maghrébine de langue française. Publisud.1986.p92-

-4مجلة"لوبوان"الفرنسية. عدد9. فبراير2017. نقلا عن محمد مستعد. الفرنكفونية والثقافة العربية. ضمن مجلة الدوحة ع 115. مايو2017. ص56.

5Ahmed SEFRIOUI. la boite à merveilles. Roman. Collection Méditerranée AUX EDITION DU SEUIL. 1954

6Driss CHRAIBI. Le passé simple. Collection FOLIO. Edition DENOEL. 1954

7Mohamed Khair-Eddine-Agadir. SEUIL. 1992

-8محمد خير الدين. زمن الرفض. جمع وتقديم عبد اللطيف العبوبي. ترجمة عبد الرحيم حزل. . جذور 2003. ص21.

9نفس المرجع السابق. ص52.

-10المرجع أعلاه. ص53.

11 Abdellatif Laabi. Le fond de la JARRE. GALLIMAED. 2002

12 Abedelkebir Khatibi. La mémoire tatouée. roman. Denoël. 2002

-13عبد الكبير الخطيبي. الاسم العربي الجريح. ترجمة،محمد بنيس. منشورات عكاظ. 2000. ص14

-14نبيل سليمان. جماليات وشواغل روائية. منشورات اتحاد كتاب العرب،ط1. دمشق2003. ص46.

-15محمد أمنصور،استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة،شركة النشر والتوزيع المدارس. ط1. الدار البيضاء المغرب. 2006. ص61.

16Tahar Ben JELLOUN. la nuit Sacrée. Roman. AUX EDITIONS DU SEUIL. 1987



شعرنا المغربي إلى أين؟

محمد الديهاجي

في سوسيولوجيا الشعر المغربي الراهن

على سبيل البدء

هل الشعر المغربي الراهن في أزمة؟

كثيرة هي الأقاويل التي تَتبنَّى هذا الطرح، ومبرّرُها في ذلك، هو انصراف جمهور الشِّعر عن الشِّعْر بشكل خطير. إذ لم يعد القُرّاء يُقبلون على شراء الدواوين الشعرية، وأصبحت دور النشر تَتَبَرَّمُ، بشكل مباشر ووقح أحياناً، من طبع المجاميع الشعرية؛ ولعمري هذا جزء مُهِمّ من هذه الأزمة.

فلئن كان التَّدافُع الحاصل في المشهد الشعربي المغربي، على مستوى تجريب أشكال واختيارات جمالية، فعلا إيجابيا وغير مسبوق، فإن الشِّعر المغربي ككل، يواجه مجموعة من الصعوبات والمِحَن، من جهة التداول والتَّسْويق؛ وهذا مأزق، وفَتْقٌ، وعَطبٌ، أعتبره، شخصياً، جرحاً غائراً، ووضعا غير سليم، ينبغي مُلامَسته والوقوف عنده.

لا مُراء في أن أزمة االشِّعر المغربي الراهن، من أزمة الشعر العالمي. ففي مقالة، مثلا، للمحرر الأدبي لمجلة النيوز ويك (مارس 2009)، يؤكد فيها على أن عدد قُرَّاء الشِّعر انْخَفَضَ إلى النصف خلال الستة عشرة عاما الأخيرة. (يمكن العودة إلى المجلة العربية، أكتوبر 2014، عدد 455).

وعلى الرُّغم من هذا الكساد على مستوى تسويق وتداول الشِّعر، فإن بعض الشُّعراء المغاربة، ما فَتِئوا يُجَرِّبُون أشكال تعبيرية مُمَيَّزة ومُفارِقَة أحيانا، ومُعَقَّدة ومُنْفَرِة، أحيانا

أخرى؛ يحدث هذا في إطار رؤية جديدة، تُنعَت بالحساسية الشِّعرية الجديدة. هي مفارقة حقيقية؛ أزمة على مستوى التداول، واشتغال وتجريب على المستوى الفني والجمالي. لندع الأزمة ولو مُؤقَّتاً، فالتدافع الجمالي الذي يَشْهَدُه الشِّعر المغربي يُغْرِي بالاجتراح والسُّؤال.

ليس من شَكّ أن الشِّعر كما تبدّى في النظريات الحديثة كثرةٌ pluralite، وذلك انطلاقا من القناعة الراسخة بأن الاختلاف وصنوه التجاوز، كانا دائما وأبداً، السبيل الأوحد لإنتاج الكينونة، في زئبقيتها وتحولها الدلالي؛ أعود لأقول، عطفا على ما سبق، إنه ليس من الوهم أن ينطوي الشِّعر، بهذا المعنى، على مُقْتَرَحَات ومُمْكنات لا تُعَدّ ولا تُحصى. الكلام، هذاً، يعني من ضمن ما يعنيه، أن الاختيارات الجمالية السائدة في وقتنا الراهن، ليست سوى مقترحات من ضمن عدد من الممكنات الجمالية وجواراتِها الثَّاوِيَة في الأراضي القصية للشِّعر.

أولا - من التحقيب الأجيالي إلى الحساسية

نتصوّرُ أنّ المُنْجَز الشِّعريّ المغربي الرّاهن، مُنجزٌ تَمَيَّزَ بشكل كبير بالتّنوُّع والكثرة. فما كُتِب مباشرة بعد أوائل تسعينيات القرن العشرين، نقصد هنا طبعا الكتابة الصادرة عن وَعْيٍ شِعْريّ جديد،لا مراء في أنّه يمتاز بالاختلاف والمغايرة، حيث الإبداع يبدأ في التَّخَلُّق بكثير من التَّحرُّر. التّحرر باعتباره فتحا للفجوات والأخاديد، تواصلا وانفصالاً، بما يجعلُ الطريق سالكا أمام ماء الكتابة.

في السّابق كانت الفعالية النقدية تنظر إلى المُنْجَز الشِّعري، في إطار ما يُسمى بالفترة التحقيبية، أي تحقيب ما تراكم من الشِّعر، انطلاقا من معيار الجيل. إلا أنه ابتداء من العُشرية الأخيرة من القرن الماضي،وبالنظر إلى خصوصية المرحلة، سيُستبدل هذا المفهوم بمفهوم آخر أكثر انسيابية وتموُّجا انسجاما مع التشابك والاختلاف الشِّعري الذي عرفته هذه الكتابة ، تلك التي تواشجت في وشيجة يُمكن نعتها ، تجاوُزا ، بالحساسية الشعرية الجديدة.

ولئن كان مايميز مرحلة التَّجْيِيل في السابق، هو انتسابُ مجموعة من الشُّعراء إلى نفس الفترة الزمنية، وكذا انتظامُهم في نظيمة فنية عكست طبيعة المرحلة وخصوصياتها الإيديولوجية بالأساس، فإن الأمر أصبح مختلفا تماما مع شعرائنا الجُدد. شُعراء يُعبِّرون بصدق عن التّفكُّك والتَّشَقُّق الذي طال بُنى الحياة بشكل عام. إن الواحد من هؤلاء لا يكتب إلا ليمحو.. للتدقيق نقول، يكتب بيد ويمحو بأخرى، لدرجة أن كل شاعر أصبح يسعى جاهدا إلى أن يتجاوز نفسه باستمرار. ومن ثمة يمكن الجزم بأن مرجعية التجاوز، هاته، هي التي استحكمت في ناصية القول عند الشاعر.

وإذن هي حساسية شعرية، تروم فتح الشِّعر على أراضيه المُستباحة وتُخومه ومضائقه، شعريات فارِقَةٌ بأُفُقها، وباذخة بتجدُّدها المستمر، يُسمّيها أحدُهم بالشعريات التّماسية (1).لقد تحولت الرّيشة إلى إزميل يهدم عمارة النص فنيا وفكريا. وهي إذ تفعل ذلك، فلأنها لا تراهن على المعنى، بقدر ما تراهن على أثر الأثر la trace de la trace .

إن ما يميزُ النص الشِّعْرِيَّ عند شُعراء الحساسية الجديدة، وهم بالمناسبة شعراء ارتادوا طريق المُغامرة والمُخاطرة، بالمعنى النيتشوي ، كونُها كتابة تنبثق عن ذات مُتشظّية، ذات ترفُضُ بشكل مطلق الامتثال لشكل نمطي واحد، أو عمارة محدّدة سلفا، وعطفا هي ذات جاحدة بكلّ تنميط أو تحنيط ، ديدنُها الأبدي هو اللاثبات، بحيث أنها لا تستقرُّ في شكل ثابت، دائمة التّجدُّد، عبر النبش والحفر في أراضي الشعر المُستباحة، بمعاول التجريب والتنقيب. وهذا البحث الأركيولوجي ليس عملية مؤقّتة، بل هو عملية دائمة ومستمرة، لأن الشاعر من هؤلاء، لا يطمئنُّ لنتائجه وإنجازاته المؤقتّة. فالتخوم هنا مُشرعة فقط على التخوم وهكذا...

هـذا التذويت المُتشظّي الـذي كان الأصل في هذه الاندفاعة الحداثية في المغرب، سيتجلى لامحالة في مجموعة من المظاهر الفنية التي امْتازت بها هذه الكتابة الشِّعرية الجديدة، والتي يُمكن اعتبارُها أسئلة فنية غنية عن كلّ جواب. والحق أن أغلب شعراء هذه الحساسية قد تفاعلوا بشكل كبير وإيجابي جدا مع قصيدة النثر، لدرجة أن هناك الكثير من المهتمين من يربط مفهوم الحساسية بهذه القصيدة. ونحن إذ نلوح بمفهوم "قصيدة النثر" فإننا نتصدى إلى الرأي القائل بان هذه القصيدة مجرد ضرب من العشوائية الأسلوبية، وأنها تعلّة للمتشاعرين الذين ليست لهم أية موهبة أو رؤية شعرية، وأنها عطفا على ذلك قصيدة تستسهل الكتابة تحت يافطة الغموض. فالعطب والفتق الذي قد يبدو عند بعض المتطفلين على هذه الكتابة الجديدة، كان موجودا، تاريخيا، في كل الأنماط الشعرية.

إن قصيدة النثر الأصيلة، تلك التي شكَّلَت حساسية جديدة، بالقياس إلى ما سبقها من تجارب مرهونة بتوفر اشتراطات إبداعية لا محيد عنها، كالخيال الخلاق، والتجربة الناضجة بما أن "الإبداع تجربة، والتجربة أنـا" على حد تعبير الشاعر المختلف محمد السرغيني، فضلا عن اشتراط حساسية كبيرة إزاء القيم الفنية والاختيارات الجمالية. فماذا عن تبديات هذه القيم في المنجز الشعري لهذه الحساسية؟

1) اللغة المنشرحة

اللغة في الكتابة الشعرية الجديدة لغة مواربة وجانوسية (نسبة إلى جانوس إله الأبواب والعتبات). فالكلمة لم يعد لها معنى في ذاتـه، بل أصبحت تأخذ معناها انطلاقا من السياق. فترى شاعرا يتخذها وسيلة قشيبة وشفيفة في نسيج نصي شفيف، وتجد شاعرا آخر، بالمقابل، يجعلها – الكلمة – مرمزة وملغزة، مضمرا المعنى ببوح كتيم ، متوسلا في هذا التقنيع بالرمز والغرابة في التصوير والتركيب. وفي كلتا الحالتين فإن الخلفية التي تتحكم في الشاعر هي الرغبة الملحة في إنتاج المرحلة اللغوية الأولى الاستعارية (التعبير لنور ثروب فراي) (2) ، للدفع بالكتابة إلى ما بعد القصيدة.

2) الكتابة الشذرية والرؤى المتشظية

إن سعي شعراء الحساسية الـدؤوب ، كما تبين، إلى الدفع بالشعر إلى التخوم والأقـــاصي، جعل الكتابة الشعرية تتجه نحو تخوم الكتابة الشذرية، الموسومة بنفحتها الفلسفية والمغلفة بأسلوب رؤيـوي معقد، أسلوب يُقلق كل توقع سطحي يتَحَصَّن بما تَيَسَّر من المواضعات خوفاً من كل جديد. وَوَجَبَت الإشارة هنا إلى أن ما تتميز به هذه الكتابة من صعوبات، يجعل منها كتابة عَصِيَّةً ومُتَمَنِّعَة، عكس ما يعتقده البعض. فالشذرة، كما يقول نيتشه، نص جينيالوجي مصاب بالكثافة والتشظي والفجوات (3).

لقد ظلت الكتابة الشذرية أقل حضورا في مشهدنا الشعري المغربي، هي المعروفة، كما أسلفنا، بعمقها الفكري وروحها الشِّعرية، وذلك إما لصعوبتها تارة، وإما لعدم الاعتراف بها كشعر من قِبَل حُرَّاس القصيدة المحافظة تارة أخرى. والحق أنه في وقتنا الراهن أصبحت للكتابة الشذرية مكانة مهمة لدى شعراء الحساسية الجديدة، لكونها ممارسة شعرية خلاقة، ولكونها تتبطن أفكارا قد تبدو صبيانية وصغيرة، لكنها مضيئة ومشرقة في لحظات عابرة وبدون أية صرامة نسقية.

وليس من الغرابة أن يكون رواد هذا الصنف من الكتابة قد قدِموا من المجال الفلسفي على شاكلة رائد الكتابة الشذرية الفيلسوف الألماني نيتشه. نذكر هنا، تمثيلا لا حـصرا، بنسالم حميش، وجـلال الحكماوي، وعبد الحميد بن داوود. لقد أصبحت الكتابة الشذرية أفقا شعريا جديدا في تدافع دائم نحو اللاقصيدة أو ما بعد القصيدة حيث التعتيم الأجناسي (4).

3) الميولات الكونية

لقد شكل انفتاحُ حساسيتنا (حساسياتنا) الشِّعرية الجديدة على التجارب الشِّعرية العالمية، هاجسا كبيراً، بسبب رغبتها

المُلِحَّة في احتلال مواقع جِدّ متقدمة، في المشهد الشِّعري العالمي، تحت يافطة الكونية، وذلك من خلال تبني بعض طرائق الكتابة الشِّعرية المتداولة عالميا، كتجربة الهايكو، والقصيدة الشذرية، فضلا عن استثمارها للعديد من القيم الجمالية والفنية المشتركة بين الشعراء كونيا.

لم يعد الحديث عن كونية الكتابة، من داخل الحساسية الجديدة، حديثا يوتوبيا، أو وهميا، وإنما أصبح ضرورة تفرضها مقتضيات العصر. وما يحسب لهذا الأفق الشعري الجديد، في بعض من مستوياته الأصيلة، كونه يسعى إلى الكونية المنشودة، دون الانفصال عن الـذات، كوعاء ثقافي، القادرة وحدها على الحفاظ على جوهر الهوية الشعرية العربية (المغربية)، وإن بشكل قد يبدو مختلفا وصادما أحيانا؛ إلا أننا نلمس في عمقه، مقاومة شديدة لكل تنميط أو تذويب أو تماه حتى. فترى الشعراء (ليس كلهم) يستثمرون روح الثقافة المحلية في قصائدهم، من حكايات شعبية، ومفارقات إنسانية محلية، ومـوروث ثقافي مغربي، وذلك بفنية ماكرة، تؤهل كل هذه العناصر المحلية لكي ترقى إلى اللحظة الكونية.

إن أسئلة الكتابة الشعرية الراهنة، في نظر شعراء الحساسية الجديدة ببلادنا، تمثل الأفـق الشعري الممكن والقادر، وحده، على الدفع بالصيرورة الشعرية المغربية، ومن ثم العربية، إلى الكونية أو العالمية المنشودة. الكونية المنذورة للتعدد والاختلاف، لا الكونية المصابة بالتنميط والقولبة.

وتبقى الترجمة ، في نظر هؤلاء الفرسان الجدد، سبيلهم الآمن لهجرة النص إلى الضفة الأخرى، بهدف استكمال استحقاق الكونية. والملاحظ أن ما يطبع هذا السعي الحثيث لتهجير الشعر المغربي وتصديره إلى الـخـارج، هو التشتت، والفوضى، والتسرع، والعفوية، على الأقل في عمومه، في انتظار استراتيجية مؤسسة وهادفة، إذ نجد محاولات فردية، هنا وهناك، تبدو للنظرة العجلى والمتأنية بئيسة؛ إلا أنها، على كل حال، تبقى محاولات تؤمن، على الأقل، بأن الترجمة هي قدر الشعر المغربي في سعيه إلى الكونية، مما يبشر بمستقبل قد يكون منصفا للكتابة الشعرية المغربية الراهنة.

تلكم بعض الملاحظات والرؤى بخصوص التحولات الكبرى الحاصلة في بنيات وجوهر الكتابة الشعرية عند شعراء الحساسية الجديدة. لكن ماذا عن القراءة في خضم هذا التحول الجمالي؟ ما السبب في فتور العلاقة بين القارئ والشعر؟ هل التجريب في الكتابة هو السبب؟ أم أن ابتعاد الشاعر عن القضايا الكبرى هو الذي جعل جمهور القراء يهجرون بلادا بارت؟

ثانيا - في سوسيولوجا الشعر المغربي الراهن

إذا كان الشعر المغربي الجديد، كما بيّنا أعلاه، قد حقق تطورا كبيرا على مستوى الاختيارات الجمالية وتعددها، ومن ثم أصبح مفهوم الشعر في تبدل مستمر، إذ لا يني يُرمّمُ حدوده حتى يُقوّضها ويبددها من جديد، في إطار الرغبة الملحة في الاختلاف الشعري، والتجاوز الجمالي، قلت إذا كان شعرنا الجديد، قد حقق كل هذه الإنجازات، فإننا لا ننكر أن المشهد الشعري اليوم، مصابٌ بفتق محقق. عندما أقول المشهد الشعري، فإننا نقصد بذلك كل الفاعلين والمتدخلين في المشهد، من الإنتاج إلى الاستهلاك: شعراء، وقراء، ومؤسسات ثقافية، وتربوية، وجمعوية، وإعلامية، ومهرجانات، ومعارض، ودور النشر...، لذلك قد أزعم أن أزمة الشعر المغربي اليوم، هي ليست في اختياراته الجمالية، بل هي أساسا في تداوله.

صحيح جدا أن الكثير من المتشاعرين، في مشهدنا الشعري الراهن، يعمقون هذا الشرخ بين الشعر وجمهوره، بسبب ارتباكهم اللغوي، وعدم قدرتهم على استيعاب الاختيارات الجمالية المتاحة، أو بسبب غياب مشروع أو رؤية واضحة. هذا الوعي المفلس لدى هـؤلاء، من المؤكد أنه يساهم في توتر العلاقة بين الشعر والقارئ؛ إلا أنه هناك عوامل كثيرة أخرى، تساهم بشكل أو بآخر، في عدْم وظيفة الشعر، وجعله يبتعد عن الحياة ككينونة وسؤال أنطولوجيين. والحاصل أن الأزمة بين الشعر، كإبداع، وجمهور القراء، أصبحت قائمة، ولا يمكن البتة لكل عين فاحصة أو ناقصة أن تخطئ ذلك.

من هذا المنعطف تحديدا، تأتي مشروعية السؤال التالي : ـ شعرنا المغربي الجديد إلى أين؟

سؤال إشكالي ذو طبيعة إبداعية وفكرية وتداولية ترتبط أساسا بالكم الهائل من اللقاءات والمهرجانات المحتفية بهذا المنجز الشعري من جهة، ومن جهة ثانية بالانقطاع والتوتر الحاصل في العلاقة بين الشاعر والجمهور لدرجة أن الشعر في وقتنا الراهن أصبح محصورا ومتداولا فقط بين قراء مخصوصين، ومن جهة ثالثة ترتبط بندرة المواكبة النقدية الفعالة، تلك القادرة على وضع الكتابة الشعرية الراهنة بالمغرب، في الميزان.

وسنقف عند هذه الضبابية التي أصبحت تخيم على مشهدنا الشعري، على الرغم من تدافعه الإيجابي إبداعا، وذلك بما يسمح به المجال، من خلال سبع محطات نعتبرها كافية لإعطاء صورة واضحة عن هذا الوضع الذي جعل دور القصيدة يتوارى بالمقارنة مع الرواية أو القصة على سبيل المثال لا الحصر.

1) في تداول الشعر المغربي

الملاحظ في الآونة الأخيرة أن الملتقيات الشعرية أصبحت تنظم بشكل كبير ومنتظم من طرف جمعيات وازنة وأخرى حديثة العهد بالعديد من المدن، منها الصغيرة على وجه الخصوص. هنا يتبادر إلى الذهن سؤال مشروع هو إلى أي مدى يمكن لهذه اللقاءات أن تخدم الشعر المغربي؟ وكيف ذلك؟

أولا ينبغي علينا أن نميز بين هذه اللقاءات الأدبية. فهناك اللقاءات التي تنظمها بعض المؤسسات والجمعيات التي راكمت ما يكفي من التجارب، وكان لها حضور قوي فيما مضى، كاتحاد كتاب المغرب ، على سبيل المثال لا الحصر. وهنا وجبت الإشارة إلى أن الاتحاد في هذه الألفية الثالثة، وبعد انهيار جدار برلين، وانهيار منطق الصراع الإديولوجي التقليدي الذي استحكم في آليات تدبير الاتحاد منذ تأسيسه، لم يستطع التأقلم لحد الآن مع المتغيرات والمستجدات المتسارعة التي أصبحت تطبع حياتنا. لذلك فإن معظم اللقاءات والأنشطة، على قلتها، التي ينظمها هذا الإطار العتيد، إلى حدود اليوم، هي مجرد محاولة بئيسة لملء الفراغ، أو محاولة لتأجيل موت يتهدّد هذا البيت، فقط لأنه لم يستطع بلورة أسئلة جديدة وأفق مغاير يتماشى مع تطلعات وانتظارات الكتاب والمبدعين والجمهور.

إن غياب استراتيجية واضحة لدى الاتحاد جعلت أنشطته تبدو باهتة وموسمية شبيهة بأنشطة أحزابنا السياسية، ولاغرابة في ذلك. وفي هذا السياق نتذكر المحاولات التصحيحية التي خرجت من صلب الاتحاد وأسست إطارات خاصة، يكفي أن نذكر، تمثيلا، رابطة أدباء المغرب، وبيت الشعر، وإطار خاص بالكاتبات والمبدعات المغربيات، فضلا عن بعض المختبرات السردية.

كما يمكن أن نستحضر، في هذا السياق، جمعية أصدقاء المعتمد بن عباد بشفشاون، من خلال مهرجانها الشعري السنوي. والحق أن هذا المهرجان قدم الشيء الكثير للشعر المغربي في السابق، إذ من خلاله استطعنا التعرف على مجموعة من الشعراء الجدد الذين أصبح لهم شأنٌ في المشهد؛ كما أننا نشهد على أنه - المهرجان - راهن على أفق الشعر المغربي المعاصر، وعلى السُّبل التي من شأنها أن تفتح له باب الكونية؛ فكان أن نظم مجموعة من الندوات في هذا السياق.

وعلى الرّغم من أن مهرجان شفشاون، هو واحدٌ من أقدم المهرجانات الشعرية بالمغرب، إلا أنه في السنوات الأخيرة أصبح يكرر نفسه، باجتراره أسماء شعرية بعينها،دون أي أفق واضح، الشيء الذي يجعلنا نقول إن المهرجان – وهو أغلب الظن- قد استنفد كل ما في جعبته.

وبالمقابل نجد بعض المهرجانات الجديدة التي ظهرت، بمبادرات من جمعيات مدنية، في مدن مهمشة وفي غياب أي دعم، كمهرجان ربيع الشعر بزرهون ومهرجان مدينة كرسيف، والفنيدق، وبن أحمد، وتيفلت وإيموزار كندر وغيرها، قلت نجد هذه المهرجانات، على الرغم من ضعف إمكانياتها، تسعى جاهدة لخدمة المشهد الشعري الوطني ما استطاعت إليه سبيلا.

2) مسابقات شعرية أم دعوة للتنميط؟

ليس من شك أن المسابقات الشعرية الكثيرة التي تنظمها بعض القنوات التلفزية أو بعض المجلات والصحف أصبحت تثير شهية الشعراء بشكل لافت، بغض النظر عن الإضافة التي يمكن أن تضيفها هذه المسابقات لتجربة هذا الشاعر أو ذاك.

والحق أن المسابقات الأدبية والفكرية، بشكل عام، قد خلقت تشوهات كبيرة في مشهدنا الثقافي العربي. فمع احترامي لبعض الأسماء التي فازت بجوائز وطنية وعربية، وهي تعدُّ على رؤوس أصابع اليد أو اليدين، فإن جل الكتاب والمبدعين، ومنهم الشعراء، أصبحوا يتهافتون على مثل هذه المسابقات، خصوصا الخليجية منها ، بغاية الكسب المادي بالأساس، دون أدنى اعتبار للحس الجمالي أو الفكري، الشيء الذي حولهم إلى كتاب تحت الطلب، يكتبون من داخل أجندات أو وعي ثقافي موجه. فكما لايخفى على أحد، أنه لكل مسابقة أدبية خلفية وأهداف مسطرة تقيّمُ من خلالها الأعمال المرشحة؛ ومن ثم يتوجب عليك، كشاعر، أن تكتب من داخل هذا الوعي إن أنت أردت الفوز بالجائزة حتى ولو كنت لا تؤمن به. هذا مبرر كاف لأقول إن المسابقات الشعرية على امتداد الخريطة العربية قد تُفسد الشعر مادامت لا تؤمن بالاختلاف الشعري.

وحتى لا أكون عدميا أقرُّ بأن هناك بعض المسابقات، وهي قليلة، تعد على رؤوس أصابع اليد الواحدة أو اليدين على أقصى تقدير، تروم الأفق الحداثي وتسعى إلى دفع الثقافة العربية للمشاركة في إنجاز الحدث الثقافي الكوني كفاعلين لا كمنفعلين.

3) انفتاح شعري أم مجرد دعاية؟

لا مراء في أن انفتاح الشعر المغربي على التجارب الشعرية الرائدة في الوطن العربي، كان سببا في تطور القصيدة العربية بالمغرب. وحتى في عصرنا الحديث، خصوصا بعد استقلال المغرب، كان لهذا الانفتاح دور كبير في نقل الشعر المغربي من القدامة والعتاقة إلى الجدة والحداثة، وذلك عبر استضافة رواد الشعر العربي الحديث، في مجموعة من

المدن المغربية. لكن ما الذي يمكن أن يضيفه استدعاء الأسماء الشعرية الكبيرة إلى هذه الملتقيات الوطنية المشار إليها قبل لحظات؟

إن من تبديات التلاقح الإيجابي المؤمّل هو انفتاح التجارب الشعرية على الآخر الشعري، تأثيرا وتأثرا. إلا أن الملاحظ في السنوات الأخيرة، هو أن استدعاء بعض الأسماء الشعرية ذات القيمة الإبداعية الرفيعة، لا يكون، دائما، بدافع الاستفادة والتفاعل الإيجابي، بقدر ما يكون بدافع الدعاية واستهلاك الاسم ليس إلا.

صحيح أن حضور بعض الشعراء العرب إلى بعض الملتقيات قد يساهم بشكل كبير في إنجاح أنشطتها. إلا أن النجاح الأكبر، في نظرنا، يكمن أولا، في القيمة المضافة التي قد يضيفها الشاعر الضيف لهذا المهرجان أو ذاك، ثم هل حققت هذه الإضافة وقعا وأثـرا في مشهدنا الشعري أم لا؟ وهل استطعنا نحن أيضا أن نقدم إليه منتوجنا الشعري بالطريقة اللائقة أم لا؟ هذا في اعتقادنا هو الرهان الحقيقي الذي ينبغي المراهنة عليه.

4) في الاختلاف الشعري

تتوزع الساحة الشعرية في المغرب ما بين شعر التفعيلة، وقصيدة النثر، والشعر العمودي، إضافة إلى الزجل. وأظن أن هذا التنوع، هو ظاهرة صحية وإيجابية إذا ما نظرنا إلى الشعر باعتباره كثرة pluralite لا مقترحا واحـدا. والتنوع هذا يعكس حقيقة واحدة مفادها أننا في المغرب ولله الحمد أصبحنا نؤمن بالحق في الاختلاف الشعري، وهذا مدخل من مداخل المعاصرة، واشتراط من اشتراطات الحداثة.

لكن للأسف أننا لازلنا نرى بين الفينة والأخـرى بعض المتعصبين(الداعشيين) ممن يختزلون الشعر في شكل واحد ونهائي. فترى الرجل منهم ينصّب نفسه إلها للشعر، أو شرطيا يسمح لهذا بالمرور إلى وطن القصيدة ويمنع ذاك لمجرد أنه اختلف معه جماليا. هؤلاء هم من سماهم ياكوبسن، ذات توصيف، ببوليس الأدب، وهم ، للأسف، متواجدون في كل الأزمنة.

الوضع هذا، يجعل المؤسسات الثقافية والإعلامية الراعية للثقافة، في بلادنا، تنتصر لنمط من الشعر دون الأنماط الأخرى، إرضاء لأجندة جمالية محافظة، الشيء الذي يجعل الكتابة الشعرية ترتهن بمسبقات بالية، ومواضعات واشتراطات لم تعد تستجيب لانتظارت جمهور القراء، فكانت النتيجة أن خاصم وهجر،(هذا الجمهور) شعرنا الجديد برمته.

5) من القصيدة إلى الكتابة (التعتيم الأجناسي)

من المؤكد اليوم أن القصيدة المغربية تسعى جاهدة لتبديد الحـدود بين

الأجناس الأدبية، ما جعلها، في نظر العديد من القراء، تفقد ملامحها كشعر، ومن ثم لم يعد الحديث عن الشعر كجنس صاف أمرا ممكنا؛ هنا نسأل: هل نفي الحدود اليوم بين الأجناس الأدبية مسألة ضرورية، أم أنها مجرد محاولات بئيسة من الشاعر لإثبات ذات واهمة ووهمية، وأنها كانت، من ثم، العلة في كل هذه الفداحة، أقصد الأزمة؟

إن تطور الأجناس الأدبية هو شبيه بتطور الإنسان والحيوان والأشياء كلها. إنها سنة الحياة، إذ لا يمكن لها البتة أن تستقر على حال واحد، وإلا سنعلن،حينها، عن موت الإنسان ونهاية التاريخ. إن ما يميز الأجناس الأدبية هو هذا التحول المستمر والتصيُّر الهيراقليطي. لقد اعتُقد في السابق أن القصيدة الجاهلية هي الأصل والنموذج الذي لا يمكن تجاوزه، لدرجة أن الوعي النقدي البياني قد تهندم بهندام هذه الرؤية. هذا المعيار سيظل متحكما في القول الشعري العربي إلى حدود العصر العباسي، حيث سيتم تقويض هذا الدّوكسا الجمالي من قبل حداثة ناشئة. المهم أنه مع الشعر العباسي تبين أن الشعر لا يمكن أن ينحبس في شكل دائم. ومن ضمن تبدّيات هذا التجديد في القصيدة العباسية، انفتاحها على النثر العربي، علما أن التصنيف الأجناسي الشائع في الثقافة العربية ينقسم إلى قسمين، هما: الشعر والنثر.

أما في العصر الحديث، فإنه لم يعد هناك حديث عن شعر خالص ونـثر صاف، لقد غدت الكتابة الشعرية تتداخل مع أجناس أدبية أخرى في وشيجة التحاور والتجاور، ما أدى إلى ظهور صنوف في الشعر، كالشعر الدرامي، والشعر الحر، وقصيدة النثر، والشذرة، والهايكو، والكتابة الجديدة وهلم أشكالا.

لم تعد هناك، إذن، أجناس أدبية ثابتة في النظريات الحديثة. فالملحمة تطورت إلى رواية التي أخذت تتطور بدورها. والقصة تطورت إلى أقصوصة إلى أن تحولت إلى قصة قصيرة جدا. وبالمناسبة فإنه في الكثير من الأحيان، في بعض مقترحات شعرنا المغربي الراهن، أصبح من الصعب التمييز بين القصة القصيرة جدا والقصيدة الشذرية أو الهايكو. والحاصل أن الشعر أصبح يتطور، لا نريد القول إلى جنس آخر، وإنما إلى الكتابة. الكتابة البلورية والمخادعة.

هـذا التجريب المستمر في الكتابة الشعرية، بقدر ما هو إيجابي، فإنه جعل القصيدة، بحسب مجموعة من القراء، تفقد خصوصياتها، الشيء الذي جعلهم ينصرفون إلى فنون أخـرى كالمسرح والسينما.

6) الشعري والإديولوجي

ماذا عن شعرنا الجديد والقضايا الإنسانية الكبرى؟

إن كل تصريح في الشعر هو تقبيح له. علينا أن نستوعب، أولا، أن الشعر هو مجال لاجتراح القلق الوجودي المصاب بالعتامة الأصيلة بتعبير ريكور. ومن ثم فإن الشاعر مطالب بالتلميح لا التصريح، لأنه من الصعب بمكان، قول ما لا ينقال، داخل كينونة مسجورة بالغموض.

ليس ثمة مشكلة في أن تعبر عن مواقفك، كشاعر، سياسية كانت أو دينية ، أو فكرية، أو جمالية... لكن المشكلة تكمن في طريقة التعبير وفي كيفية تجريد هذه المواقف، حتى تنتقل من مجرد معطى واقعي إلى موضوع جمالي. لقد حاول شعراء الواقعية الاشتراكية، فيما مضى، التصريح بمواقفهم السياسية والفكرية في إطار ما كان يعرف بالأدب الجماهيري. فكان أن جـاءت قصائدهم في شكل بيانات سياسية ليس أكثر. والنتيجة أن هذه الحركة الشعرية لم تعمّر طويلا لأن وجودها كان مرتهنا بحدث سياسي عابر. الأمر هذا ينسحب على الكثير من المنجز الشعري المغربي السبعيني.

هذا لا يعني بأنه يتوجب على الشاعر أن يهجر القضايا الإنسانية، وأن يقتل في الشعر بعده القيمي النبيل، وأن لا ينتصر سوى للجمالي . ربما هذا فتق أصاب شعرنا الجديد، وجعل الشاعر، من شعرائنا لا يكتب إلا لنفسه؛ وهنا تحديدا تكمن بعض مطبات ومآزق المنجز الشعري المغربي الراهن.

7) فعالية نقدية أم سلال مثقوبة؟

وماذا عن النقد المغربي في خضم هذا وذاك؟

المفارقة في النقد المغربي(ليس كله)، أنه لم يستطع مسايرة هذا التدافع الشعري، ناهيك عن أن الصرامة المنهاجية التي ينضبط لها الناقد، جعلت التجارب الشعرية، على اختلافها وتباينها، تبدو متشابه، بل حتى الدراسات النقدية التي تسلك نفس المنهج، تبدو، هي بدورها، متشابهة. والسبب أن الناقد لا يُصغي لما يقوله النص، وإنما يُنصت لجعجعة المنهج. وبذلك تحول النقد إلى مجرد تمارين تطبيقية، يطبق من خلالها كل ناقد ما اكتسبه من إجـراءات نظرية في النقد دون اعتبار لخصوصية النص الأدبي.

إن الشعر المغربي اليوم يعيش تحولات كبرى في بنياته وفي جوهره - قد تبدو للبعض غير ذات قيمة - في حين لازال النقد يراوح مكانه، إذ أن المنهج البنيوي بتفريعاته المعروفة لا يزال يهيمن على جل الدراسات النقدية.

والحال أننا بحاجة اليوم، أكثر من أي وقت مضى، إلى ضرورة تجديد مناهجنا لمسايرة هذا التدافع. نحن لا نشكك في قيمة وأهمية المنهج البنيوي أو السميائي أو الاجتماعي، على سبيل المثال لا الحصر،

وإنما يتوجب علينا كذلك، أن ننفتح على بعض الآفاق النقدية الجديدة التي قد تفيد الدرس النقدي المغربي بما يجعله قـادرا على استيعاب هـذه اللحظات الحاسمة من زمن الشعر المغربي. أفكر هنا تماما في النقد التأويلي مثلما أفكر في النقد الثقافي.

هــوامش وإحالات

1 - محمد علوط: " محو الجسور الفاصلة بين البؤر التعبيرية"، الاتحاد الاشتراكي-فكر وإبداع، 3 - 4، مارس 2007 ، ع- 8496.

2 - نورثروب فراي: عن"قضايا أدبية عامة"، تأليف إيمانويل فريس وبرنار موراليس، ترجمة د. لطيف زيتوني، عالم المعرفة، 300 - فبراير 2004 - ص:75.

3 - محمد أندلسي:" الفلسفة من منطق العقل إلى منطق الجسد"، سلسلة دراسات وأبحاث11 جامعة مولاي إسماعيل، مكناس. ص:23.

-4 يمكن الإفادة من كتاب " الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر" لصلاح بوسريف، دار الحرف للنشر والتوزيع، ط1، يناير2007.



فصوص الغائب

محمد خير الدين

نجيب مبارك

محمد خير الدين، واحدٌ من أبرز وألمع الأدباء الذين أنجبهم المغرب في القرن العشرين. ورغم أنه اختار التعبير باللغة الفرنسية، فهذا لم يمنع من أن يكون لإبداعه الأدبي المتنوّع والفريد تأثيراً واسعاً، ليس فقط على مجايليه من الكتّاب الفرنكفونيين، داخل المغرب وخارجه، بل حتّى على كلّ الأجيال اللاحقة، بغضّ النظر عن اختياراتها في التعبير بالفرنسية، العربية والأمازيغية أو غيرها. وهو بهذا المعنى أيقونة أدبية حقيقية، لا غنى لأيّ أديب أو ناقد مغربي من معرفتها والاطلاع على تجربتها الغنيّة، واستحضارها دائماً والعودة إليها مراراً وتكراراً، لكونها تقدّم صورة مشرقة عن تطوّر الأدب المغربي الحديث، ومسايرته لآخر الاتجاهات الفكرية والأدبية في العالم، خصوصاً في فترة صعبة من تاريخ المغرب ما بعد الاستقلال.

وُلد محمد خير الدين سنة 1941 بقرية أزرو واضو، بتافراوت جنوب المغرب. وعُرف عنه تمرّده على كلّ السلط المعروفة، بدءاً من سلطة الأب، وهذا ما يمكن أن يستشف من نصوصه الكثيرة، وهو تمرد جعله كثير الترحال، تماماً مثل الطوارق الذين احتفى بهم كثيراً في روايته "كان هناك زوجان عجوزان سعيدان". وقد هاجرت أسرته إلى الدار البيضاء حيث كبر وترعرع. ترك الدراسة باكراً وعمل وهو في العشرين من عمره مندوباً بالضمان الاجتماعي من عام 1961 إلى 1963 في أكادير ثم في الدار البيضاء، قبل أن يستقيل سنة 1967 من منصبه ويهاجر إلى باريس هارباً من الملاحقة القانونية بسبب اشتراكه في انتفاضة مارس 1965، ليلتحق هناك بعد ثلاث سنوات في ثورة طلاب فرنسا (ماي 1968) وكان من بين الطلاب الذين احتلوا مسرح الأوديون بباريس. ولأنه أدرك أن "الطائر الأزرق" لا يتنفس كما يشاء في فضاء ضيق ولا يحلق عالياً في السموات الخفيضة، فأضاءت باريس طريقه بأنوارها، ونشر له سارتر قصيدة "الملك" في افتتاحية مجلته الشهيرة "الأزمنة الحديثة".

لقد كان هذا الترحال ضرورياً بالنسبة إليه لكي يستمرّ في التعبير ويواصل مسيرته الإبداعية، التّي بدأها في المغرب بنشر نصوص شعرية، كلاسيكية متقنة، في الصفحة الأدبية لجريدة La vigie marocaine المعروفة منذ عهد الحماية. لقد اختار خير الدين الكتابة أسلوباً للحياة في فترة حرجة من تاريخ المغرب خلال الستينيات، خصوصاً وأن هذا الاختيار تزامن مع تموقعه إلى جانب قضايا وانشغالات شعبه، وما يعنيه ذلك من التزام أدبي وإيديولوجي ورفض للاضطهاد والاستبداد. لهذا، كان من الطبيعي أن ينضمّ إلى جبهة الرفض من المثقفين الذين أسسوا المجلة الرائدة "أنفاس"، بحيث عمل في هيئة تحريرها إلى جانب مصطفى النسابوري وعبد اللطيف اللعبي.

في سنة 1967، أصدر خير الدين روايته الأولى "أكادير"، عن دار "سوي" الشهيرة بباريس. وهي رواية "شعرية" احتفى بها النقاد كثيراً، لأنها تنبئ ليس فقط عن ميلاد روائي مبدع باللغة الفرنسية، بل عن ميلاد شاعر استثنائي عظيم، بأنفاس شعرية وأسطورية. وبعد فترة صعبة عاشها في المنفى بفرنسا (منذ أواخر 1965)، لكنها من أخصب فترات حياته الأدبية، قرّر العودة للاستقرار في الوطن الأم سنة 1979، حيث عمل لفترة متعاوناً المجال الصحفي، من نونبر 1980 إلى غاية يونيو 1981، لفائدة يومية "المغرب" الناطقة بالفرنسية، والتي أشرف على ملحقها الثقافي، كما انضمّ إلى هيئة تحرير مجلةReptures الصادرة بالدار البيضاء في شتنبر 1981. وخلال الفترة ما بين 1982 و1983، ظهرت له مجموعة من النصوص الشعرية والمقالات التحليلية والقراءات الأدبية في معظم منابر تلك الفترة. كما أسّس رفقة الفنان الساخر أحمد السنوسي جريدة ساخرة اسمها «الهدهد»، أشرف على تحريرها طيلة شهري يونيو ويوليوز 1983،قبل أن تصادرها سلطات الرقابة بسبب خطها التحريري الجريء والملتزم.

في سنة 1990، قرّر محمد خير الدين العودة مجدداً إلى باريس، وكرّس وقته للعمل على مسرحيته الوحيدة "كلاب الجحيم" Les Cerbères، وروايته "طوبيا" Tobias، كما نشر ديوان "نصب تذكاري"، قبل أن يفاجئه المرض اللعين فيقرّر العودة إلى المغرب بشكل نهائي. وظلّ خير الدين، حتّى وهو على سرير المرض، وفياً للكتابة بكل ما يملك من شجاعة وإصرار، إلى أن أسلم الـروح بالرباط يوم 18 نونبر 1995، تاركاً للخزانة المغربية أعمالاً أصيلة وخالدة في أكثر من جنس أدبي، نذكر منها : "جسم سالب" يليه "قصة إله طيب" (1968)، "شمس عنكبوتية" (1969)، "أنا الحامض" (1970)، "النباش" (1973)، "هذا المغرب" (1975)، رائحة الودك" (1976) ، "حياة وحلم شعب دائم

التيهان" (1978)، "انبعاث الأزهار البرية" (1981)، "أسطورة أغونشيش وحياته" (1984). وبعد وفاته، صدرت رواية "كان هناك زوجان عجوزان سعيدان" (2001)، "الدفن ومقطوعات نثرية وجيزة أخرى" (2009)، فضلاً عن يومياته الأخيرة في المستشفى، التي صدرت ترجمتها العربية بعنوان "يوميات سرير الموت" (2004).

نشير في الأخير، بكلّ أسف، إلى أنّ معظم أعمال محمد خير الدين لم تترجم حتى الآن إلى اللغة العربية، وهو يبقى شبه مجهول بالنسبة للقراء العرب، خصوصاً خارج المغرب، وما ترجم له يبقى ضئيلاً جداً بالنظر لمكانته العظمى في الأدب المغربي الحديث، ولا يرقى لما نالته أعمال رفاقه المغاربة، شعراء وروائيين، من اهتمام على الصعيد العربي، مثل الطاهر بنجلون وعبد اللطيف اللعبي. لهذا، نقترح في ما يلي ترجمة لبعض من قصائده التي لم يسبق أن تُرجمت من قبل، استحضاراً وتخليداً لذكرى هذا الشاعر المتمرد والأصيل، الملقّب ب"الطائر الأزرق"، باعتبار الشعر هو البوّابة المثلى لتذوّق لغته وعالمه الأدبي الفسيح والمدهش، وهي قصائد منتقاة من ديوانه الأشهر "شمس عنكبوتية"، الصادر سنة 1969.



أُشعل طواعينَ جميلة مثل نِسائكم

محمد خير الدين (ترجمة: نجيب مبارك)

وصفُ راية

(إلى المهدي بن بركة)

يَرقانُ المصابيح يَكشفُ جبْلَةَ حُلمٍ
ومطرٌ يتجوّل عبر أَنايَ الذّائبةِ
في النُّسغ الأيمِنِ من السّماء والثّلج
هي المنفوشةُ بإلهِ يرسم فوق تشنّجاتي
هي الملعونةُ، وهاً هم عراةٌ،
بينما تلعقُ - صدّقوني- دمعةَ حلمٍ
عن هذا الحادث الجاري
عن شَرْج أَرضَي المربوطةِ إلى حوافرَ
مثلَ ثَورِ الأُضَحية
أُشطِّبُ على دِفتر صَوَابكَ المائلِ
وأرفعُ تابوت النّعناع والزعتر
آه أيّتها الأرض المستعادَةُ برفق تحت خطيئةِ الأسلاف
أيّتها الصرخةُ الشّاسعة حين تسلّقنا الصّخرةَ البيضاء
وفي جيُوبنا أجمل فلُوسِ الهواء

قفزةٌ جديدة ورؤوس
وهذ المسمار ينزف في عيني

الموت وَرقةُ تبغ
وأنت تجترّ المستنقع
الموتُ جرأةٌ
قفزةٌ جديدة ورؤوس
وهذا المسمار ينزف في عيني

الموت مشكالٌ
حيث تَسألُ عن الأصبع والسرّة
بعد أن عانقتَ النسيانَ المنخورَ لسربِ طيوركَ
الّتي زرَّرتِ الحريرَ الصّخريَ
لأيّامٍ تشتعل وليالٍ تُطلق النار

آه أيّتها القفزة كم هو مُسكِرٌ
أن تقلبَ في هذا الصباح سلعةَ الأحزان
وخليجَ ذكرىً لم تكن عزيزة

وجهكَ اعتقلَ الشّمسَ
سابقاً مثل شجرةِ لوزٍ منذهلة
في رعشةِ ديدانِ الحَريش
وكنّا وحيدين مع كلّ هؤلاء
الّذين طَردوا بالنّقصان عَرشاً من الحشرات
بالقرب من مرحى الجزيرة الّتي تصعد
في دماءِ البحر وهي تهمسُ من الفرح

والآن
أيّها الموت
أنتَ مثل قصبة، حيثُ تتلو خنفسةٌ سوداء
قوّةَ الغناء
يَرقانُ المصابيح يكشف المعروفَ عن حلم
اختلالُ شمسٍ تهوي من الثّياب البربريّة
لما بعد العهدِ الحاضر
حيث ختَمنا بالأحمر ووقّعنا
على النّجمة الغزالة الطائرة في اليوم نفسه
عبر التهابِ جلدِ الصحراء الّذي توغّلنا فيه

تموتُ فجأةً
أو على الأصحّ تُلوّحُ بجذوركَ مُهدّداً

في ظلّيَ اللّامتوقّع حيث يتأمّلكَ رجال الساقية الحمراء
المتأثّرون والمستعجلون تحت وطأة ريح الشركّي
وحيثُ يغطّيكَ نهر السّين

أقبيةٌ
بالطّول والعرض
بَيْضُ العناكب تُعطِّر الصمتَ الدكتاتور
اغتيالٌ أبيض على حافّة اليأس
يحكي نهرُ أبي رقراق عن مَن فتَّتَكَ
حيث دمكَ يضحك ثانيةً من عدوٍّ الشعب
والانتقامُ الّذي له شكل دودة
يجفّفُ الحناجر
من عيون الحَصى المنقوعِ في المرجل
من حياة تنغلق عاليةً وبسيطة
أن تلعنَ
لا
أن تطعنَ بحَربةٍ ملكةَ أسماكِ القرش
الّتي في الأثناء تغادر سرير أنهار الدّغلِ القطبيّ
وتمضغُ حقدَها مع ما يشبه
أحياناً كرَاتِ الزّجاجِ الّتي تكسّر
نحساً سُخاماً عاهلاً
وضيقَ حلم
يخرقُ دائماً رايةَ الدّم
والنشيدَ الذي يجري
في أحشائنا.

منفى

نحملُ بنادق المُستعمر القديمة
نُوسِّع الغضبَ إلى أقرَاص وُجوهنا
ضدّ هيجانِ العاري، ضدّ الشمس العنكبوتية
نحمل القنبلة ونُؤرجح صدورنا
ننفضُ نشارات الخشبِ عن سُرّاتنا في الميناء
الّذي نَقَلهُ بشكلٍ سيّءَ ملوكُ البرتغال القدامى
ألا فليسقطوا !

جِلدٌ صلبٌ
جِلد
دَفٌّ هو خوفي
ابنُ آوى
قطيعٌ يمسح مخاطَ الموتى المكفَّنين للتوّ
في إدارةِ قتلِ الأب.

نَايي يقتحمُ
ويُنهي المكيدةَ حيثُ لا يمرُّ عصيانكم
جزيرةُ صديقي "سيزار هـان" المحتضرَة حسب "فـاي" (هل أخطأ؟)
فارغةٌ مستقلّةٌ حسب المجلات وسوداءٌ موسيقياً
متيَّمةٌ باضطراباتٍ عصبيّة
حسب
سارتر
آه يا فيتش ! الصديق المنحدر من المعادنِ النفسُ- جِلدية !
هاه ! الغابة ميّتةٌ منذ زمن طويل
بدون تنافر مع الغرفة الميتافيزيقية الصغيرة !
أرمي نباتً السرخس على الطّين المقموع
أعصفُ وأُشعل إفريقيا، أُعنكبُ وأعُثُّ

في ثلجيّ الكحوليّ وكأسي الخشبيّة المحيطةِ بثمار البلّوط
أعثر على جِلدي تحت السّماء المذمومة
وأقوم بإدخال
اللّونِ الأسود.

أُشعلُ
طواَعينَ جميلةً مثل نسائكم
في الأعماق المتكلّسة بأزمات رَبو بلا نجم
وأَدلفُ قزَماً وحيداً إلى السقَفاوات
حيث يبصقُ البحرُ نشيدَه الأزرق مثل ابن آوى
أو أحشاءً تحت ضروعكم الفاسدةِ
والخفيّة

لا
لم تعد ولا حمَامة !
تتوالدُ وهي بيضاء
واقفةٌ
كما قلتُ
دمٌ من دون باندونغ
يجادلُ بوحشيّةٍ
وهو النّاي
لكن، متى سيفجِّرُ هذه الكَرمةَ
من الهيدروكاربونات؟
لُغتي تتعثّر هنا، أرجوانيةً
لُغتي برزخ !

ننساقُ
مع طفولة العناكب (المُعاقة)
بلادُ المنفى
عطشٌ مشقوق
أَيْمانٌ قديمة !
أتمرَّدُ فتسحبُ الزّنابيرَ بتشاؤم
عصفورةٌ- حادّةُ اللّسان وسودًاء
حين يسحقُ الزمنُ
هذا التِّبر !



صك اتّهام

حين تُشبَّع القصيدة
بعسلِ العناكب الأبيض
وزُلالِ نجم سيّء
متفجّرةً بلًا أمل
من تحت مُخدَّر حِمياتي
وعندما يرمي الأمازيغ
بعد كلّ فانتازيا
أوانيَهم الصغيرة في جوفِ بنادقهم
فإنّها مؤامرةُ النّسور
المخطّط لها برقم حقيقيّ
للاعتراف والفرحٍ
وسوف تُوقِّعُ حمّايَ المبلّلةَ
كما أبريل الحليبيّ
باللّوِز والسَّيل

وحين يخضُّ الأراملُ
القلبَ الرّمادي للصّومعة
وحين يُقبِّل الأطفال
العقاربَ من خُطّافها
يصير نَثْرُ المنفى مبتلّاً بما يكفي
ليُقطَع حبله السُرّي عن قلقي
وتُقسِّم المجاديفُ
التي تضرب حتّى الهذيان
العمودَ الفقريّ لشقائي

إنّي أرقدُ فيك
يا عالمَ أشواقي الصغير
فوق النّظرة الهدّامة لموتىً
ما زالوا صالحين
وهم يقرؤون فصلاً
من الجرائمِ الخسيسة
ويقرؤون
صكَّ اتّهامِ العناكب.

الأبراج

عجَلةُ السماء تقتل كثيراً من النّسور
إلّا أنتَ
أيّها الدّم الأزرق
الّذي يجري في هذا القلب الممسوح بمُخِّ الضّبع
طرقاتُ سهلٍ- تنجرف طفولةٌ طريّةَ من البلاستيك
وشراراتُ أصابعي الّتي من تين الهند القديم
نجمٌ في خطرٍ معقودٌ بحبال سُرّتي
إنّه تينُ الهندِ القديم
متوَّجٌ برداءةِ أحلامي، أنا البالغُ الخطأُ
بلا طريق
لا تتفضّل ريحُ السَموم بمراجعة كرَاهيتي
لأتحدّثَ عن التحوّلات في حالات انخطافٍ
لأُلقي برعدٍ على الجدار الرماديِّ للنّهار
الصغير

جثثٌ- بين الحبَق
حيث أتلطّخُ بشحوم مَخاوفٍ جيولوجيّة
ومع الاستدارةِ ينفتحُ زلزال
يَحُكّني تحت ظفرِ الإبهام

عجلةُ السماء وعذارى بثمنٍ بَخس
خلف قضبان قفصِ حنجرتيّ الكريهة
خلف صوتي حين يؤيّدُ مستنقعٌ في الخفاء
حكايةَ مقبضٍ من لؤلؤ
خلف حليبِ التَجوال المرّ

سأقطِّعك يا مجاعات الأقزام
في إيقاعٍ تصمتُ معه الأيادي
سأسحقكم

يا رجال-الغفوات- الصوامع- القساة
وأنتم تتقيّأون أسناننا البيضاء
وتلطّخون الأواني المكلِّفة بدمائي المقدّسة
عند الزوال الضيّق
حيث يذوب التلُّ المزدحمُ بالسكّان

أرضٌ تحت لِساني
أرضٌ
مثل منطقِ البدويّ
صمتٌ يعلِّقُ رؤوسَ الأقمار
حين تهوي في أحضاني
الّتي تشبهُ أحضان الأفعى
وتعضُّ حتّى الشّفاه السوداء للجمركيّ
الّذي تمخّضَ من الخارج عن ابن زنا
عن سحليّة فاسدة
لكنه يبقى صديقاً مع ذلك
الحقيرُ في كلّ الأزمنة
في كلّ قوابض أعشابكَ البحرية القديمة
في كلّ قواعدك
في كلّ أرصدة الاسم المحفوظ
بريقٌ من البلّورِ الخالص
لأسماءِ هذه الثقوب الملَأى بأقدامكَ العشرين
برطوبتِك
أخرُج كأنّك جَناح

أوروبا تصنع لك أزمةَ رَبوٍ من الرمال
والمزاريب
بذيلِها الّذي يشبه ذيلَ الفأر القَدَريّ
أخرُج لتنصتَ إلى آخر
فصولِ الشتاء
فالمعجزةُ لا ترشُو عجلةَ السماء



محمد لفتح (1946 - 2008)

المجيء الصعب إلى الكتابة

ولد الروائي المغربي المعبّر بالفرنسية محمد لفتح في مدينة سطات (قرب الدار البيضاء) سنة 1946..وتابع تعليمه الثانوي في الدار البيضاء حيث ستشاء الصدف أن يكون أستاذه في مادة الفلسفة بثانوية محمد الخامس هو إدمون عمران المالح الذي سيسطع نجمه كروائي في وقت لاحق.. وواصل لفتح اليافع دراسته الجامعية حتى حصل على إجازة في العلوم الرياضية، أي في مجال أبعد ما يكون عن الذائقة الأدبية..وبعد أن تنازل عن رغبته في أن يكون طيارا كما كان يحلم في صباه قرر الرحيل إلى فرنسا للتسجيل في مدرسة للهندسة حيث اختار التخصص في الأشغال العمومية. وقد صادف هذا الحلول الانقلابي في مدينة الجن والملائكة الأحداث الشهيرة لماي 1968 وشهد الغليان السياسي والاجتماعي بل وانخرط فيه قلبا وقالبا بحكم ميوله اليسارية الموروثة عن تجربته المريرة خلال أحداث الدار البيضاء في مارس 1965 . في هذا المناخ الصعب سيلتقي لفتح بزوجته الفرنسية (ميشال) التي ستنجب له ابنته (نزهة) وهما المرأتان اللتان سيكون لهما شأن في تجربته الكتابية سلبا وإيجابا كما سنرى.

بعد ذلك سيقرر لفتح التخلي عن دراسة الهندسة وينتهي بالحصول على شهادة في البرمجة الرقمية قبل أن يشد الرحال إلى المغرب ليعمل في العديد من المؤسسات البنكية والمالية التي لم تسعفه ميوله الطبيعية على المكوث فيها طويلا لأن مزاجه الأدبي سيقوده تدريجيا إلى الابتعاد عن ذلك الميدان والاتجاه نحو الصحافة..والصحافة الثقافية تحديدا..حيث ستتبلور اهتماماته الكتابية التي ستظل موزعة بين الحقل الأدبي والنشاط الإعلامي..

ومن جملة الأشياء ذات الدلالة أنه سيكتب وهو يافع في قسم البكالوريا نصا سرديا طويلا في موضوع عاطفي عرضه باعتباره رواية على أستاذه الفرنسي ليمدّه برأيه فيه غير أن هذا الأخير سيأخذ المخطوطة في رحلته إلى بلده التي لن يعود منها أبدا وبذلك تضيع إلى الأبد

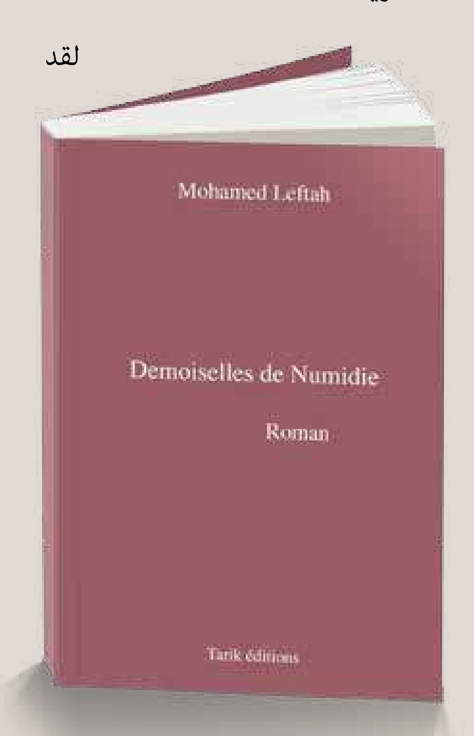
أول محاولة للكاتب الطموح الذي كان يهجع داخله وتجهز على قطاع حيوي من رغبته في أن يصير مؤلفا مشهورا..

غير أنه لم يترك هذا الشعور المحبط يستولي على كيانه وانصرف خلال الفترات اللاحقة إلى رعاية مواهبه الأدبية ومواصلة القراءة والكتابة بوتيرة منتظمة وإن زهد في النشر العمومي إلى أن هلت التسعينات والتقى في باريس بأستاذه القديم عمران المالح فاستودعه رواية كان قد فرغ لتوّه من تحريرها وخلع عليها عنوانا مثيرا هو (آنسات نوميدا).. وقرأ الأستاذ الرواية واقتنع فورا بالقيمة الأدبية التي تنطوي عليها..ومن حسن الصدف أن هذا الأخير كانت له في تلك الفترة علاقة صداقة بفرنسية تدير دار للنشر (لوب:الفجر) حصل لها نفس الاقتناع بالعمل وتولّت طبعه بدون انتظار..غير أنه لأمر ما لم ينتشر هذا الكتاب في أوساط القراء إلا في حدود جد ضيقة ربما لأنه لم يحظ بتوزيع ملائم في أعقاب خلاف نشب بين المؤلف والناشرة..

ويتّفق النقاد على أن في هذه الرواية البكر تتأكد المعالم الأساسية لأسلوب في الكتابة سوف يحافظ عليه المؤلف محمد لفتح في جميع أعماله السردية..ويقع هذا الأسلوب في منطقة وسطى بين الواقعية الانتقادية التي ترفع شعار الإدانة لكل ما هو فج وقبيح في المجتمع والالتزام بمواجهة قوى المحافظة والخذلان التي تكبّله وتشدّه إلى الوراء ومن جهة أخرى محاولة التبشير بجمالية تعبيرية جديدة تمتزج فيها الرقة الأكثر تفتحا مع الوصف الأكـثر عنفا واستعمال لغة حساسة ودقيقة تمنح للمعنى مدلولا لاذعا يوقظ الضمائر الغارقة في سباتها ويقلق سكونها بالأسئلة المحرجة حول الحياة والوجود.

وفي جميع الأحـوال فإن ما أثار انتباه المتتبعين هو أن لفتح الـذي جاء إلى الرواية متأخرا شيئا ما أي بعد أن بلغ السادسة والأربعين من عمره (وهو في ذلك يشبه أستاذه المالح)..قد واصل الكتابة بغزارة وانتظام في صمت تام مع إصراره الغريب على عدم شغل نفسه بهاجس نشر نصوصه في أي مستوى من المستويات.

لقد



اقتحم لفتح المشهد الأدبي الفرانكوفوني في المغرب على حين غرة ودون ضجيج يذكر وصارت له مكانة مرموقة بين الكتاب المغاربة المعبرين بالفرنسية.. وذلك في أعقاب واقعة جديرة بأن تروى..

فقد حدث أن تعرّف الكاتب المغربي سليم الجاي على رواية لفتح الأولى المذكورة (آنسات نوميديا) عندما كان يعدّ كتابه (معجم الكتاب المغاربة) بين سنتي 2004 و2005 ولم يستطع كتم حماسه لهذا العمل الاستثنائي فأعلن إعجابه به بقوة عندما استضافه الإعلامي عمر سليم في برنامجه الأدبي على القناة المغربية الثانية (2M) بمناسبة صدور معجمه المذكور..وقد صادف أن شاهد الحلقة محمد لفتح شخصيا وهو يومها يقطن في القاهرة فاتصل بابنته نزهة المقيمة في الضاحية الباريسية ودعاها إلى الاتصال بهذا (الزميل المتحمّس) وتمكينه من مجموع مخطوطاته التي ظلت قابعة في رفوف بيت الزوجية منذ بداية التسعينات..مؤملا أن يحالفه الحظ ويجد لها ناشرا يقبل خوض مغامرة طرحها في المكتبات.

وقد تمكنت نزهة من اللقاء بسليم الجاي في معهد العالم العربي بباريس وأبلغته برغبة والدها في أن يتولى نشر أعماله الثمانية وهو ما لم يتأخر عن القيام به دون إبطاء عن طريق الاتصال بدار النشر (لاديفيرانس:الاختلاف) التي رحبت بالمشروع وباشرت تحقيقه والكاتب على قيد الحياة ابتداء من 2006 بادئة بإعادة نشر رواية (آنسات نوميديا) متبوعة برواية (سعادة النسيان) والمجموعة القصصية (زهرة في الليل) ثم رواية (عنبر أو تحولات الحب)..ثم في سنة 2007 ستنشر له رواية (طفل من رخام) والمجموعة القصصية (شهيد من زماننا)..ثم أصدرت في مستهل سنة 2009 أي بعد وفاة المؤلف كتابين آخرين هما: (يوم فينوس) و(سقوط لانهائي).. وأخيرا ستتوج هذه التجربة بنشر روايته (المعركة الأخيرة للقبطان نعمت) التي أثارت أكبر قدر من الضجيج والجدل في كثير من الأوساط..

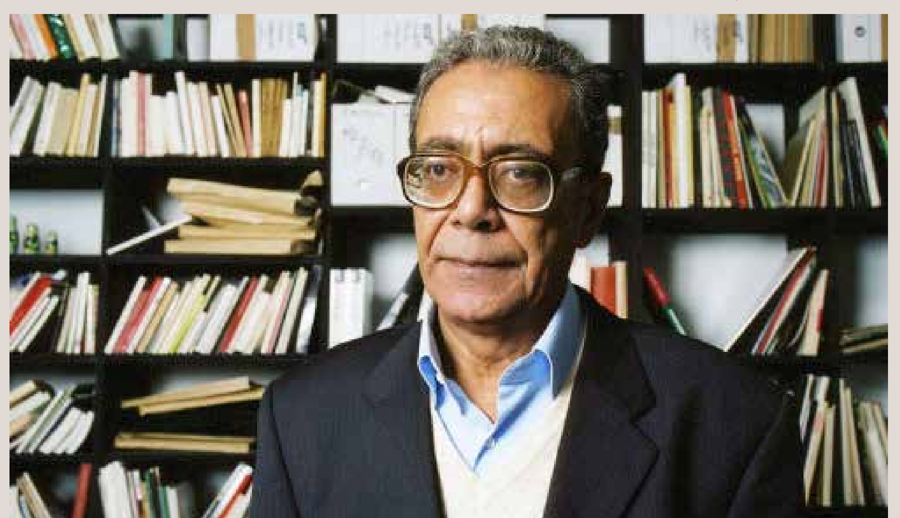
والخلاصة من جميع هذه الوقائع أن لفتح قد قضى حياته يؤلف روايات وقصصا محكوما عليها ألا تظهر إلا بعد وفاته.. وهو خلال كل ذلك كان يجد الشجاعة الكافية للإبداع غير أنه كان عاجزا عن التوافق مع متطلبات الناشرين وانتهى بأن زهد كلية في تلك العملية التقنية المعقدة وإن الضرورية لجميع المشتغلين بالكتابة والتعبير..

وعلاوة على ذلك يؤكد رفاقه والباحثون في سيرته (خاصة صديقه الكاتب عبد الله بيضا) بأنه إلى اليوم ما تزال مخطوطات كثيرة للمؤلف تنتظر النشر وهي من أنواع متعددة. فهناك مجموعة قصصية بعنوان: (تأمل الشجرة) يصوغ

فيها الكاتب عبر عشر قصص ما علق في ذهنه من ذكريات حياته وانطباعاته أو تأملاته المستمدة من قراءاته، ووقائع من الحياة اليومية القاهرية إلى جانب أحلامه واستيهاماته..وهناك نص آخر بعنوان: (هوى أو أغنية حي البوسبير)، وهو يتخذ هيئة ملحمة يتغنى فيها الكاتب بهذا الحي القديم سيء السمعة من أحياء الـدار البيضاء ويستحضر أجواءه السحرية والجنسية والشعرية والتراجيدية..ويرى من اطلع على هذه الرواية الأخيرة بأنها تمثل الأسلوب الأدبي للكاتب بل عبقريته خير تمثيل..

ومن بين المخطوطات التي خلفها الكاتب الراحل كذلك جملة كتاباته الصحفية التي تنتظم في ثلاثة مجلدات، يضم الأول حواراته التي أجراها مع مفكرين ومثقفين من العالم العربي مثل عبد الله العروي ومحمد أركون وجمال الغيطاني.. ويشتمل الثاني على مطالعاته الأدبية وتأملاته النقدية..والثالث يشتمل على أبحاثه في قضايا الثقافة العربية والفكر الإسلامي..إلى جانب كتاباته الصحفية الأخرى التي يضيء فيها الواقع الثقافي ويستحضر الإرث الفلسفي والثقافي.. ويذكر الأستاذ بيضا أيضا بأنه وقف على دراستين نقديتين ألّفهما لفتح الأولى بعنوان (نشيد ما وراء الذاكرة) تناول فيه تجربة الكاتب اليهودي المغربي إدمـون عمران المالح الذي تلقى على يده دروس الفلسفة وهو تلميذ..والثانية كرّسها للكاتب الأمريكي بول بولز المقيم في طنجة والـذي كان شديد الإعجاب بأسلوبه ومواجهته للطابوات..

وإجمالا فما نشر من إنتاج محمد لفتح حتى الآن ينحصر في الروايات والقصص وهما الجنسان الأدبيان المفضلان لديه بكل تأكيد ويشكلان في حد ذاتهما عالما متفردا وأسلوبا جديرا بالاهتمام..ولكننا ما نزال بحاجة إلى الانفتاح على تراثه



المخطوط وهو ذو طابع فكري ومظهر تأملي لابدّ سيساعدنا الاطلاع عليه في الاقتراب من عوالم هذا الكاتب الرائد الذي فقدناه قبل أن نسعد بالتعرف عليه..

واليوم صار لفتح معروفا ومعترفا به باعتباره كاتبا موهوبا ومبدعا راسخا.. وخصصت له كبريات الهيئات الصحفية بفرنسا مثل لومند ولومانيتي وليبيراسيون مقالات تقريظية تحيّي بالإجماع حيوية أسلوبه المتميز وأصالته الإبداعية..غير أنه ما يزال شبه مجهول في بلده الأصلي.. فإذا استثنينا نخبة قليلة من المغاربة تقرأ له وتعجب بإنتاجه..فإن عموم القراء لا يجدون السبيل إلى نصوصه التي ما تزال طبعاتها جد محدودة وليست في متناول الجميع..كما أن المترجمين لم يبدلوا جهدا يذكر لنقله إلى اللغة العربية ليصير متاحا للقارئ المغربي والعربي..يضاف إلى ذلك جملة من سوء تفاهمات عديدة ليس أقلها أن معظم الصحفيين المغاربة قد اعتبروا رواياته فضاء للفتنة والرغبات المحرمة وجنون الكلمات..بينما هو لم يتوقف عن اعتبار أن الوظيفة الأولى للأدب هي (وعد بالسعادة للجنس البشري)..والرواية هي السلاح الناجع ضد البرابرة الجدد الذين يمارسون المنع وخنق الحريات..

وفي رأي زميله الكاتب محمد نضالي فإن كتابة لفتح تقدم نفسها كفضاء للسحر والافتتان حيث السارد الذي يتطابق أحيانا بالمؤلف يشبه رساما يضع لوحة لامتناهية من الرغبات والصبوات التي تلامس أحيانا حدود المحرم..أو صائغا ينحت الجمل الواحدة تلو الأخرى بكامل المهارة والصبر وحيث تكون اللفظة دقيقة وشعرية وموحية وأحيانا ذات دلالة مستحدثة..والنبرة صحيحة..والصورة مكثفة مومضة..والاستعارة رائعة.. والتشبيهات لا مثيل لها..ويجري اختيار أسماء الشخصيات النسائية خاصة من سجل طافح بالإيحاءات البديعة كأسماء الأزهار والعطور مما يحملنا على الحلم: مسك الليل.. ياسمين..وردة..نكتارين.. قرنفل..زهرة..عنبر..بينما يخلع على الرجال من شخصياته ألقابا محلية غريبة تدل بقوة على طبيعتها: سبارتاكوس.. الحاج..أمير الخليج..الدانماركي..

وإذا رغبنا أن نستجمع ما يميّز السرد الروائي عند الكاتب محمد لفتح أمكننا أن نوجزه في النقاط التالية:

_ابتعاد لفتح في رواياته عن الطريقة التقليدية ذات السرد الخطي في الحكي.. والميل بدلا من ذلك إلى تجريب طرائق مبتكرة وأحيانا غير مسبوقة بشهادة النقاد تتلاشى فيها الحدود بين الأجناس الأدبية وتتجاور الأساليب النثرية والشعرية والسردية بحيث نصير أمام جنس هجين هو خلاصة الصفحة الأدبية المشرقة التي جاء بها الكاتب.

_ يعطينا لفتح الدليل في كل صفحة من صفحاته على أنه (يكتب بواسطة الـكـتـب) أي عـن طـريـق استضافة مقروءاته وتجاربه الذهنية وتأملاته.. ففي روايات لفتح تتعايش في تناغم كامل مختلف النصوص والمرجعيات..وتزدهر الأقـواس والاستشهادات والاستذكارات والاستشرافات والاستطرادات الأدبية واللغوية والمعجمية..ومن هنا ذلك القدر الهائل من التناص الذي يخترق كتاباته ويجعل منها مختبرا حيّا يستقطب المؤلفات القديمة والحديثة ويتحاور معها في إشارة إلى حقيقة ما تدين به الكتابة للقراءة.

- وهناك أيضا الملمح الأوطوبيوغرافي الخادع الذي يظهر من خلال مشاركة السارد في الأحداث التي يقوم بسردها مما يمنحنا الانطباع بأن الأمر يتعلق بسرد ذاتي..والحال أن المؤلف إنما يقف موقف الملاحظ لما يجري فحسب..ومصدر هذا الالتباس أن (أنا) الكاتب تظل تتغلغل وسط الشخوص وأحيانا تصير هي نفسها شخصية قائمة الـذات بل إن القارئ نفسه سيكون مدعوا للعب دوره في هذا الطقس الدلالي والفكري الذي هو الكتابة السردية عند لفتح..وسيكون هذا الصنيع وسيلته إلى الانتصار للأدب في سعيه المثير للإمساك بالأساطير المؤسسة لإنسانيتنا وطريقته للغوص المجازي في التاريخ المقبور لأحلامنا المصادرة.

++++++

لقد اختار لفتح في أخريات حياته أن يلقي بعصا الترحال في مصر حيث قرر أن يستقر في أحد أحياء القاهرة الأكثر ملاءمة لمزاجه وذائقته الأدبية وهو حي المعادي حيث أقام مكرسا كامل وقته للكتابة محاطا بعزلة اختيارية لا تدفئها سوى ذكريات الماضي السحيق التي ظلت تواصل العيش معه في حاضره وتلهمه في كتابة رواياته وقصصه..

وهناك في يونيو من سنة 2008 سيشعر بتوعك مفاجئ ويدخل المستشفى حيث ستكشف التحليلات إصابته بسرطان المريء وتجرى له عملية جراحية لم تكلل بالنجاح فيغادر عالمنا يوم الأحد 20 يوليوز 2008..وهـو في الثانية والستين من العمر.

(تستفيد هذه الورقة التقديمية من المعطيات البيوغرافية والنقدية الواردة في الكتاب التأبيني الجماعي الذي أشرف عليه الكاتب عبد الله بيضا وصدر بالفرنسية سنة 2009 عن منشورات طارق المغربية تحت عنوان (محمد لفتح أو سعادة الكلمات))

الكاتب في مواجهة الجن

محمد لفتح

(1)

إذا كان هناك من سؤال يجده عبثيا ومصدرا للإزعاج فهو السؤال التالي: (هل تفكرون أثناء الكتابة في فئة معينة من القراء؟) كانت لديه رغبة في الاحتجاج والقول بأنه لا يشتغل في مجال الإشهار بحيث يقصد طائفة من الزبناء الذين يتجه إليهم بإنتاجه..وبما أنه لم يكن يرغب في إحراج مخاطبه فإنه كان يكتفي بهذه الإجابة الشبيهة بالمزحة: (إنني أكتب للجنّ).

غير أن هذه المزحة تعبر وإن مجازيا عن موقف الكاتب..بل عن موقف جميع الكتاب تجاه قرائهم. أي تلك الكائنات التي لا تحمل اسما ولا وجها، أي بعبارة أخرى (الجن) كما يقدمهم المتخيل الإسلامي.والعبارتان الأكثر استعمالا لتعيين الجن في العامية المغربية تكتسيان دلالة خاصة: الأولى هي: اللي ما كيتشافوش..وتعني أنهم غير مرئيين. والثانية: اللي ما كيتسمّاوش وتعني أنهم لا يحملون اسما.

وها قد جاء يوم مشهود دعت فيه جمعية (اقرأ) للإشعاع الأدبي كاتبنا المقيم في القاهرة للمشاركة في لقاء سينعقد في الرباط حول موضوع (الكتاب المغاربة في الشتات). وقد بدا من لائحة المشاركين أن هذا اللقاء يعد بكثير من الفائدة، غير أن واقع أنه سيكون مدعوا للتحدث أمام جمع كبير من الجمهور كان يملأه توجّسا بل رهبة. وفكر أنه لابد أن يكون من بين الحضور بعض من قرائه ممن يجهل أسماءهم ولم يسبق له أن رأى وجوههم. أي عمليا سيكون أمام مجموعة مشخّصة من الجن!

كيف له إذن ألا يرتعب من هذا الاحتمال؟ وهكذا وجد نفسه يتردد كثيرا قبل أن يعلن عن موافقته، غير أن اشترط على المنظمين شيئا..فطالما لم يكن متعودا على أخذ الكلمة أمام الجمهور الواسع ويعاني من مصاعب التحدث حتى عندما يكون وسط جماعة محدودة من الناس الذين لا يعرفهم، فإنه لن يتولى قراءة النص الذي سيحرره بل سيسند ذلك لصديقه عبدالله الذي كان أستاذا للغة الفرنسية في كلية الآداب بالرباط. وقد راسل مسبقا هذا الصديق الذي قبل القيام بهذا الدور الغريب: أي التحدث بلسان شخص سيكون حاضرا بل وجالسا إلى جواره على نفس المنصة؟ وضمن البريد الإلكتروني الذي وجّهه إليه كان قد شرح له الوضع بطريقة ساخرة قائلا بأنهما يشبهان موسى وهارون عندما كان يحضران تجمعات العبرانيين خلال تيهانهم في صحراء سيناء. لقد كان النبي موسى تمتاما ولذلك غالبا ما كان يوكل

إلى أخيه الفصيح هارون تلاوة الرسائل التي تصله من الله ونقلها إلى الشعب اليهودي الذي لم يكن قد استقر إيمانه بعد وعلى أهبة الاستعداد للعودة إلى تقديس العجل الذهبي عند أول مناسبة تعرض له.

وقد بلغ ظرف وجسارة الكاتب حدا جعلته يراجع الترجمة الفرنسية للقرآن وينقل عنها لصديقه الذي سيتقمص دور هارون نص الآية التالية:

وقال موسى: (ربي اشرح لي صدري ويسّر لي أمري واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي واجعل لي وزيرا من أهلي هارون أخي اشدد به أزري...)(سورة طه:30,24)

وجوابا على هذه الرسالة الإلكترونية التي تنتهي بآية قرآنية، أبلغه الصديق موافقته وسأله على الهامش إن كان قد أصبح مؤمنا وفيما لو كانت له فكرة عما سيقوله في مداخلته. وقد رد عليه جوابا على الشق الثاني من السؤال بأن مداخلته سوف تتناول العلاقات بين الكاتب والجن.

بعد مرور أسبوع على تبادل هذه الرسائل حل موسى بالرباط، وأذهله كيف أمكن للمنظمين جمع كل هذا العدد الهائل من الكتاب المغاربة الآتين من القارات الأربع! وكانت المكتبة التي تحمل اسم الرحالة الشهير ابن بطوطة هي التي اختيرت لضم هذا اللقاء. صعد إلى المنصة بصحبة كاتبين آخرين من الشتات. وبعد أن قدمه مسيّر الجلسة إلى الحاضرين باعتباره كاتبا مغربيا فرانكفونيا مقيما في مصر، ومؤلف روايات نشرت في باريس، أشار إلى المصاعب التي يعانيها عند الحديث إلى الجمهور، ثم دعا الناطق باسمه إلى الجلوس إلى جواره في المنصة.

وقد شرع هارون بالتوجّه بصوت واضح إلى جمهور لم يكن فيه أي شيء عبراني، بل كانت جميع مظاهره إسلامية. ذلك أنه في العامية المغربية لكي نأمن خطر الجن ونتملق جانبهم نطلق عليهم اسم دالا هو (المْسلمين).

(2)

كان موسى يشعر بإحساس غريب وهو يسمع هارون ينقل نيابة عنه الوحي الذي نزل عليه، ليس في صحراء سيناء، ولكن في الحي القاهري الظليل والهادئ:المعادي. كان يبدو له وهو ينصت لتلك الكلمات بأنه هو مَن ألّفها وليس الرب مما كان يجعل قلبه ينبض بالكبرياء. وبينما كان يمسح بنظراته الحشد الذي طالما خشيه، لاحظ بأن لا شيء يميز تلك الكائنات عن غيرها من ذرية آدم وحواء. لا قرون ولا ألسنة مشققة مثل تلك التي تنبثق من أفواه الأفاعي على حين غرة في شكل زغاريد أشبه بالفحيح الحاد والمخيف. ولم تكن أعينهم تقذف بنظرات من جمر. كم يحب الآن هذا الجمع من الجن، هذه

الكائنات النارية التي تحولت بقدر قادر إلى أناس من لحم ودم، وتستمع بكل هدوء إلى الخطاب الذي ينقله الناطق باسمه.

غير أن هـذا الوضع كـان من الروعة بحيث لم يكن واردا أن يستمر. فقد أصيب هـارون، الـذي كان حتى الآن فصيحا كعادته، باحتباس وبدأ يتمتم. وقد حدثت هذه الواقعة في اللحظة التي كان فيها مستغرقا في تلاوة شاهد غريب أدمجه موسى في خطابه. كان الأمر يتعلق بالمقطع الأخير من قصيدة (الممسوس) حيث يعلن الشاعر الوثني المدعو بودلير عن كفره:

كن ما تشاء، ظلمة الليل أو ضوء الفجر

فليس هناك قطعة من جسدي المرتعش

لا تعلن عاليا عشقها للشيطان الأكبر

كان اصطدام اسم الشيطان سيد الجحيم بلسان هارون قد شقه وعقّده، فتوقف عنده وعجز عن النطق به واكتسى وجهه بتكشيرة مرعبة.

وهنا كشفت الكائنات، التي ظلت حتى الآن تنصت إليه بكل هدوء، عن طبيعتها الحقيقية. وقفوا في حركة واحدة وشرعوا في التصفيق بـدون انقطاع على إثر سماعهم هارون ينطق باسم معبودهم أو تخمينهم ذلك على الأرجح. بعضهم وقعوا تحت تأثير النشوة فقاموا يرقصون متبوعين بزوجاتهم. وضمن هذه الطائفة من النسوة ناقصات الحياء انبرت واحدة منهن للرقص وهـي تتمايل وتتلوى بطريقة جعلتها التشخيص الحي لذلك الثعبان الراقص الذي ينبثق من العقل المريض لعبدة الشيطان.

غير أن مسير الجلسة، من مكانه فوق المنصة، لم يبد عليه أنه قد أدرك خطورة التحول الذي أصاب الحاضرين، ولا بلغ إلى سمعه كل تلك الجلبة الصادرة عن حشد الجن والتي صار صداها يتردد الآن في جنبات هذه المكتبة التي يسودها في العادة جو من الصمت والهدوء. واكتفى بعبارة ظريفة كنّى بها عن الوضع، فقد كان مراكشيا وأستاذا للبلاغة، متوجها بالكلام إلى الجمهور الهائج:

- على ما يبدو لي، فإن التمتمة التي أصابت كاتبنا الآتي من سيناء صارت مُعدية.

ثم متوجها إلى هارون المسكين الذي كان الآن يتصبّب عرقا غزيرا سائلا إياه بنبرة حنونة:

- أستاذ عبد الله، هل ما زلت تأنس في نفسك القدرة على مواصلة تلاوة مداخلة صديقنا؟

وقد اكتفى هارون بحركة من رأسه تدل على النفي وهو يخرج منديلا يمسح به وجهه.

وهنا سأل المسير كاتب الشتات الآخر الجالس معهم في المنصة مستعملا مرة أخرى شيئا من الظرف والدعابة:

- هلاّ نُبت يا ابن العم العزيز عن أخينا عبد الله؟

ولم يكن (ابن العم) هذا شاعرا مشهورا ناطقا بالألمانية فحسب، بل أيضا مترجما رفيع المستوى. ودون أن ينتظر إلحاحا من رئيس الجلسة انتزع تقريبا من يد هارون الأوراق التي حررها موسى.

وبعد أن تنحنح قليلا ليجرب صوته، انطلق يتلو المقطع الذي كان قد توقف عنده هـارون على ذلك النحو البائس والمتضمن لاسم الشيطان أو لأي إبليس آخر غير قـادر على زعزعة يقين ذلك الشاعر ذي القوة الهائلة. غير أن موجة الشر المرتبطة بالاسم اللعين أبت إلا أن تجتاحه. فقد كان الحضور عاجزين عن أن يفهموا أي شيء من كلامه وذلك لأن الناطق الجديد باسم موسى كان في الحقيقة يقوم بالترجمة الفورية لما يقرأه ويتلو أبيات بودلير مترجمة إلى لغة غوته.

وبينما كانت العلامات المنذرة باضطرابات جديدة تلوح في الأفق، راح مدير الجلسة يشير إلى الخطيب بالتوقف مذكرا إياه بأن الكلمة قد أعطيت له ليس لأنه كان معترفا به كمترجم بل بكل بساطة لأجل الاستفادة من صوته القوي والواضح كشاعر متعود على الإنشاد الشعري أمام الجمهور.

وقد اغتاظ العملاق الجرماني لهذا المسّ بمشاعره فوقف عن بكرة أبيه وغادر المنصة التي لم يعد جالسا بها سوى كاتب وحيد، إلى جوار ذلك الذي تسبب في كل هذه الفوضى. كان هذا الكاتب امرأة قدمت من أقصى بقعة يقيم بها الشتات المغربي: النرويج. وكانت بالنسبة لمدير الجلسة هي الملاذ الأخير. ومع أنه كان في غاية الانزعاج فإنه نجح في أن يظهر بمظهر لطيف وهو يدعو الكاتبة بدورها إلى أداء مهمتها الصعبة مستعملا العبارات التالية:

- لم يعد هناك سواك، معبودتي الأنيقة وسيدتي الغالية، لكي يتولى إنقاذ الموقف.

وقد كان صاحبنا على حق عندما وصف بالسيدة الأنيقة هذه الممثلة الوحيدة لكاتباتنا في الشتات. فقد كانت تضع دثارا على كتفيها وتعتمر قبعة سوداء مطرزة بأشكال زهرية مذهبة.

وما إن أمسكت بالنص حتى نهضت واتجهت إلى المنصة الجانبية المنتصبة قريبا من المنصة الكبرى لأنها كانت ترغب في مخاطبة الحضور وهي واقفة. وقد بدأت حديثها، بصوت نابض بالعواطف، بالتعبير عن السعادة التي تستشعرها وهي تعود إلى بلدها بعد سنوات طويلة من الغياب ووجودها وسط هذا الجمع

الدافئ من الإخـوان والأخـوات. كانت كاتبة معرّبة وتستعمل أسلوبا يجمع بين السجع والأناقة والغنائية ويعبر خير تعبير عن حبها لمسقط رأسها ولمواطنيها.

وقد أثنى مدير الجلسة على مشاعرها الوطنية وعواطفها النبيلة، ولكنه طلب منها أن تنتقل إلى قراءة النص، الذي صار الآن في قرارة نفسه يعتبره نصا لعينا. وبدت في هذه اللحظة علائم على قرب حلول جولة جديدة من الهرج والمرج. ولكنها بدلا من أن ترضخ وتتولى قراءة الوريقات التي ظلت تمسك بها، صارت تلوّح بها أمـام وجهها مثل مروحة وانخرطت في سرد ملحمة حياتها: فمن أرض الجنوب المـغـربي حيث تنتشر المضايق الجبلية، ويكسو الشتاء الوجوه والمناظر ذات الجمال الأخـاذ، ستغادر بسبب حب فاشل جريح بطله أحد الأوغاد من أبناء بلدتها الذي ظل يقسم لها بحبه الخالد قبل أن يهجرها عند أول فرصة. ثم زادت لهجة المرأة حدة وهي تسدد سبابتها في حركة مهددة وغاضبة باتجاه الحاضرين..وقد بلغ السيل الزبى بمدير الجلسة الـذي لم يتوقف عن الإلحاح لكي تنجز المناضلة النسائية صعبة المراس المهمة التي انتدبت لأدائها. وفي الأخير وعندما بدا أنها قد وافقت وأمـام استغراب الجميع سوف تطوي الأوراق التي لم تتوقف عن التلويح بها خلال خطبتها الساخطة، وتتوجه بكلام مجيبة المسؤول عن الجلسة بصوت معدني:

_لم أقطع آلاف الكيلومترات وصولا إلى هنا لأقرأ عليكم، وأنا واقفة، كلام أحد الأوغـاد بينما هو جالس يستريح مثل باشا. ولكن جئت لأجل أن أعرض أمامكم بصوت حي، وبـدون حاجة إلى ورقة مكتوبة، مفهوم الأدب عند امرأة دفعها المجتمع الأبوي إلى المنفى.

لم يرغب مدير الجلسة في منعها من الإعلان عن هذا الحب المشبوب تجاه أبناء جلدتها، ولا أراد الاعـتـراض على نبرتها الحاقدة التي ظلت تجلده بها، لأن هدفه كان فقط هو وضع نقطة النهاية لهذه الجلسة التي طالت أكثر مما ينبغي، ولذلك قال للمعبودة بلهجة مستسلمة:

_نحن مُصغون إليك، آنستي.

وهكذا وبمظهر جدي وصوت خفيض ستشرع المعبودة في إلقاء مداخلتها.

أما موسى، الذي كان قد ابتسم عندما وصفته هذه الخطيبة المدهشة بالباشا الوغد، فإنه الآن صار إلى ذهول.

(3)

تخيلوا إذن!

كانت المعبودة التي جاءت من أرض المضايق تتحدث عن الجن!

أي عن أولئك الذين تتولّى الريح نقل

أصواتهم، ونواحهم وقهقهاتهم، عبر كل هذا الامتداد الهائل الذي وطأته أقدامها وهي طفلة، ثم وهي مراهقة: الصحراء. روت عدة خرافات تتناقلها الألسن عن الجن الطائر، الذي ما يزال إلى اليوم يشكل مصدر إلهامها. وقد انتهت إلى القول بأنها، رغم أنها مؤمنة، فإن تجربتها الشخصية قد علّمتها بأن الكتابة كانت لها على الدوام علاقة وطيدة مع الجن، وبأنها كانت ممارسة إبليسية على نحو أساسي، أي بعبارة أخرى حاملة لعلامة الشيطان.

كان حشد الجن لا يتوقف عن التصفيق، وكذلك فعلَ الكاتب الذي لم يكن قد تجرأ على قراءة مداخلته بنفسه وأناب عنه بكل جبن الآخرين في القيام بهذه المهمة. لقد قالت هذه الأخت أشياء مماثلة لما كان قد سجّله هو نفسه في نص مداخلته. وقد أنهت حديثها بالاستشهاد بأبيات لنفس الشاعر المجدّف مستحضرا في الكلمات التالية مَن يعتبره (أمير المنفى):

يا أنت الذي جعل من الموت عشيقته القديمة والقوية

ومنها استمد الأمل والرجاء..الفاتنة المجنونة!

أيها الشيطان، كن رحيما بشقائي المديد!

محمد لفتح

القاهرة في 13 ديسمبر 2007



عن الفن والحرية والدين

على عكس كثير من الدول العربية، لم يتعرف المغاربة على الفن الحديث إلا في حدود مطلع القرن العشرين، وذلك بسبب اتِّصالهم المُتأخِّر بالغرب عن طريق الحملات الاستعمارية التي قادتها كل من إنجلترا وفرنسا وإسبانيا في منطقة الشمال الإفريقي.

وإذا كانت مصر سباقة إلى هذا التَّمَاسّ مع الآخر الغربي، خاصة مع حملة نابوليون بونابارت في العام 1798، قبل خضوعها للانْـتِـدَاب البريطاني في العام 1882، وقبلها سقوط كل من الجزائر وتونس تحت الاحتلال الفرنسي في سنتي 1830 و1881 على التوالي، فإن المغرب سوف لن يُـوَقِّعَ وثيقة الحماية مع الاستعماريْـن الفرنسي والإسباني إلا في حدود سنة 1912، حيث كان من نتائج هذه الحملات التَّوَسُّـعِـية الجديدة، بما جَـلَـبَتْهُ من أفكار وتصَـوُّراتٍ ونُـظُم عيش وحياة، انفتاح شعوب هذه الدول على أنماط إبداعية وفنية طارئة، لعلَّ أهمهمَا ما كان قد وصل إليه الفن الحديث في الغرب الأوروبي، خاصة ما يعرف بـ " فن الحامل ".

وسعيا منهما نحو ترسيخ تواجُـدِهِـما فوق أراضي هذه المستعمرات الجديدة، بادرت القُـوَّتَـان الاستعماريتان، الفرنسية والبريطانية إلى اتِّخاذ جملة من الإجراءات والقرارات الحاسمة ذات البُعد الثقافي، لعل أهمها – في علاقة بمجال الفنون - إنشاء أكاديميات ومعاهد فنية عُـليا، خاصة في الجزائر ومصر وتونس، بخلفية تأطير وتوجيه نظرةِ وذَوْقِ شعوب هذه المُسْتَعْمَرات، بما يَنْسَجِمُ مع ثقافتها، ويُوَسِّعُ من مجال تأثيرها على أرض الواقع.

على أن وضعية المغاربة، في علاقة بهذه الممارسة الإبداعية الجديدة، ظلَّت تُـشَـكِّـلُ ما يشبه حالة الاستثناء، مقارنة مع ما تَـمَّ التأسيس له في باقي دول الـجِـوَار. إذ بقيت ممارسة فن الرسم والتصوير الصباغي مثلا، خاضعة لنوع من التعاطي الهاوي الحُـرّ، وفي حدود ضيقة ومُـحْـتَـشِـمَـة، دون أن يتجاوزه نحو التطبيع المدرسي/ الدراسي، لا سيما في غياب مُـؤَسَّـسَـات أكاديمية ومعاهد فنية عليا تُعْـنَـى بهذا النوع من التدريس الخاص. لذلك، سوف لن تُـقْـدِمَ السلطات الإسبانية على تأسيس ما يُشْـبِـه مدرسة فنية خاصة مُـوَجَّـهَـة لِلتَّرْفِـيه على مواطنيها المُقِـيمِـين في المغرب، إلا في حـدود سنة 1947 (مدرسة الفنون الجميلة في تطوان)، قبل أن تُـقْـدِمَ فرنسا بدورها على فتح مشروع مُمَاثِل، ولنفس الغاية في مدينة الدار البيضاء، وكان ذلك في سنة 1952.

وبسبب طبيعة عقلية النخبة المغربية التقليدية، وبالنظر كذلك إلى انتشار ذلك الإحساس الحَـذِر والرَّافِـض لكل ما يَـمُـتُّ للأجنبي بصلة، بدأتْ تَـطْفُو على السَّـطْح بعض الخطابات والسلوكات الشَّـاذَة، التي كانت تَشي بغير قليل من التَّبَرُّم بل والازْدراء، ليسَ فقط لكل من كان يَـهْـوَى مُـمَـارَسَـة هذا النوع من الفن، ممن كان يعتبر نموذجا للعطالة والكسل، أي عالة على المجتمع، بل أيضا بالنسبة لفعل الرسم نفسه، خاصة التشخيصي منه، الـذي اعتبر محرما، استنادا إلى أحاديث دينية متواترة، كان قد أشبعها التأويل حنقا ورفضا ليس لفن الرسم وحسب، ولكن لمختلف أنواع فنون الفرجة والأداء، مثل الرقص والغناء والطرب، وأيضا للآداب التي لا تخدم أي قضية دينية أو أخلاقية أو مجتمعية بحصر الموضوع.

ولعل هذا العداء المتطرف، الذي راكمته عقلية نخبتنا المغربية التقليدية تجاه مختلف الفنون هـو ما يفسر، على سبيل المثال لا الحصر، غياب نصب فنية لشخصيات تاريخية وسياسية وثقافية وأدبية في ساحاتنا وميادينا العامة على عكس كثير من دول الجوار، وهو العداء نفسه الذي كرس، على صعيد آخر، تطبيعا مستسلما لهذا الفهم المتشدد مع ما أفرزه من غياب صارخ لنقاش مجتمعي يعيد النظر في مثل هذه المواقف التي لا تتساوق مع تطورات العصر.

نفس الآراء المتطرفة كانت قد شهدتها، ولو بشكل متفاوت، بعض الأقطار العربية في لحظات معينة من تاريخها الحديث، مما حذا ببعض الأصوات الفقهية المتنورة إلى الإدلاء برأيها في الموضوع، من خلال

سعيها إلى تسليط الضوء على بعض مآزق بعض الخطابات الدينية المأزومة، وإن من باب إثارة الانتباه إلى ما يعتبر فهما منغلقا لمنطوق النص الديني، وتصريفا متعسفا على بعض أحكامه التي لم تعد مواكبة لإملاءات العصر ومتساوقة مع كثير من متطلباته.

ولعل ذلك ما حذا بالشيخ محمد عبده، مثلا، إلى استصدار ما يشبه الفتوى في الموضوع عنونها ب " الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها " ، ومما جاء فيها أن " الرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع، والشعر ضرب من الرسم الذي يسمع ولا يرى – إن هذه الرسوم حفظت من أحوال الأشخاص من الشؤون المختلفة ومن أحوال الجامعات في المواقع المتنوعة، ما تستحق به أن تسمى ديوان الهيئات والأحـوال البشرية " ، وقوله كذلك، في نفس الفتوى، " إن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل ".

نفس القناعة عبر عنها المفكر الإسلامي المصري محمد عمارة، حين اعتبر في كتابه " الإسلام وقضايا العصر "، ص: 43، قضية الفن التشكيلي " (...) واحدة من القضايا التي اتفق فيها المعادون للحضارة العربية الإسلامية مع قطاع كبير من الفقهاء وأنصاف المثقفين من الذين وقفوا عند ظاهر النصوص، والمدلول الحرفي والجامد للمأثورات "، حيث يرى أن القرآن أناط تصوير الأحياء " بالمقاصد والغايات والنتائج "، فإن كانت للشرك حرمها وإن كانت للحس الجمالي باتت مرغوبة.

أما في المغرب، فقد كان الخوض في مثل هذا النقاش، خاصة في النصف الأول من القرن العشرين، يعتبر مغامرة حقيقية، في ظل وجود نخبة دينية تقليدية متشددة، ذهـب بعض أفـرادهـا إلى استصدار فتاوى غريبة من قبيل تحريم إدخال الكهرباء إلى المساجد ولباس الجوارب وطباعة القرآن وما شابه، في مقابل نخبة سلفية وطنية كانت تنتصر إلى اللغة العربية والسلف الصالح، قبل أن يفرز هذا الواقع الملتبس نخبة " حداثية " كانت، حتى سنوات الثمانينيات، تتبرم هي الأخـرى من الحديث عن كل ما يمت للتراث الشعبي والدارجة المغربية بصلة، باعتبارهما فلكلورا جديدا يكرس التخلف المجتمعي والتبعية للغرب.

على أن مثل هـذه الأجـواء المتسمة بغير قليل من الانغلاق والتشدد لم تمنع الشاعر والأديب المغربي عبد الكريم بن ثابت (1917 – 1961)، من الإدلاء برأيه المختلف والجريء في الموضوع، خاصة ما يتصل منه بعلاقة الدين بالفن وعلاقة هذا الأخير بالحرية، وهو رأي مضيء سجله الشاعر، ضمن المواقف التي كان يعبر عنها كقناعات فكرية وثقافية، في

عموده بمجلة " رسالة المغرب " الشهرية في أربعينيات القرن الماضي.

ويهمنا، في هذا السياق، الوقوف عند مقالين قصيرين عنونهما الكاتب، على التوالي، ب" الحرية والفن " ، و " الدين والفن " ، اللذين أثار فيهما وجهة نظره في الفن في ضوء اشتراطاته الطبيعية، التي يبقى مفهوم الحرية أحد أركانها الأساسية، ثم علاقة ذلك بالدين، في تجلياته وممارساته الصحيحة، لا في أبعاده التأويلية المتعصبة ولا في تمثلاته المغرقة في الدجل والخرافات والوهم.

وفي ذلك، ذهب الكاتب إلى اعتبار الحرية " من المقدسات بالنسبة للإنسان العادي، لكنها تعتبر، بالنسبة للفنان، أقدس هذه المقدسات وأولاها بالحب والإجلال وأجدرها بالتضحية ". إذ لا يمكن للفرد، وليس الفنان فحسب، أن يعمل وينتج ما يعطي معنى لحياته ويزكي وجوده الإنساني في غياب شرط الحرية. من هنا كان لغياب هذا الشرط الوجودي، لدى أمم كثيرة، أثره الواضح في عدم ازدهار الفن، بسبب " كثرة الرقباء والنصحاء، ممن جعلوا الفن نوعا من الشعوذة والفنانين قوما من المجانين ".

أما عن اتصال " الدين بالفن " فقد اعتبرها الكاتب علاقة تماه تلتقي فيها المشاعر النبيلة الراقية والسامية. فالفن، بهذا المعنى، له نفس التأثير الذي يحدثه الدين الصحيح، الذي يستمد قبسه من مشكاة علوية واحدة. في حين يهبط الدين الخرافي بالفن إلى مستوى هزيل ضئيل وحيواني في أغلب الأحيان. لذلك، أبدى الكاتب خشيته من أن تخلط مهمة الدين بمهمة الفن ويتحول، بذلك، إلى مجرد واعظ مرشد، والحال أن مهمة الفنان ينبغي أن تحبب للإنسان الحياة وأن يكون مؤثرا في استنهاض أحاسيسه وشعوره بما يجعل ذهنه متوقدا وعقليته متنورة تسعى إلى التماهي مع المثل الإنسانية العليا.

الحُرِّيَة والفَنّ

مثل الحرية للفن كمثل الروح للجسد والنور للحياة والشعور للبصيرة والمطر للأرض المجدبة والعبق والشذى الفواح للزهور والرياحين.

إن الحرية من المقدسات بالنسبة للإنسان العادي ولكنها بالنسبة للفنان أقدس هذه المقدسات والتاريخ الإنساني حافل بمواقف اختار فيها الفنانون الموت دفاعا عن الحرية العامة، أي حرية الشعب فما بالك بحريتهم الخاصة التي هي روح يستمدون منها الحياة والوجود وتمكنهم من أداء واجبهم الإنساني في العمل والإنتاج.

فلا ازدهار للفن من دون حرية ينمو في ظلالها ليؤدي رسالته الخالدة التي هي جزء من رسالة الخالق الأعظم الذي

أتقن كل شيء. ولا حياة للفنان من دون حريته الشخصية الكاملة التي لا تقيدها قيود، ولا تخضع لسلطان ولا تستغل من أي فرد كان.

فالفنان الحر رسول حمل رسالة سماوية بطريقة الموهبة والإلهام لأدائها إلى بني قومه بل إلى الإنسانية جمعاء.

إنني أعتقد أن قلة الفنانين في أية أمة ناتج عن كثرة الذين يعتبرون أنفسهم رقباء ونصحاء، هـؤلاء الذين يقولون للفنان: هذا حـرام، وهذا قبيح وهذا عيب وهذا مخالف للتقاليد وهذا يثير عليك المجتمع وهذا يكثر الحديث عنك والأقـاويـل فيك. هـؤلاء في نظري هم الذين يقتلون الفن والفنانين وهم البلاء الذي ينزل بالشعب لأنهم يطفئون نار الموهبة ونور الإلهام فلا سبيل لازدهار الفن في أمة من الأمم إلا سبيل الحرية ولا حياة للفنان بدونها.

أتراكم لم تشاركوا في الحضارة الإنسانية بسهم وافر بسبب كثرة هؤلاء الرقباء الناصحين واختلاف أمزجتهم وألوانهم ومشاربهم، أم أن هناك أسبابا أخرى جعلت الفن عندكم نوعا من الشعوذة والفنانين قوما مجانين.

اذكروا دائما أن الحرية روح الفن والفنان وأن انعدامها موت للفن والفنانين.

وبـدأ الـضـوء يبهت وبـدأت أشعته الشاحبة تمعن في الذبول وانقطع الصوت المتصبب من المصباح وتلاشى فرفعت رأسي لأرى ما حولي فلم أجد إلا ظلاما وتلمست مكان سريري واستلقيت عليه لأحلم بهذا الحديث.

الدين والفن

كلما كان الدين صحيحا سالما من الدجل والخرافات أثار فيك تفكيرا مستقيما، وحرك في أعماقك شعورا نبيلا ساميا. وكلما كان الفن رفيعا هز فيك أنبل المشاعر وأعلاها وأرقاها وأسماها.

ذلك أن التأثير الـذي يحدثه الفن في نفوسكم أنتم البشر شبيه بالتأثير الذي يحدثه الدين، لأنهما كما قلنا يقبسان من قبس علوي واحد ويستضيئان من مشكاة واحدة.

والدين الصحيح دين يعتمد الفن في رسالته، ويبلغ بالفن إلى مستوى رفيع وسـام ومعجز، والدين الخرافي يهبط بالفن إلى مستوى هزيل ضئيل وحيواني في أغلب الأحيان. فاقرأ " نشيد الأناشيد " وهو المنسوب إلى نبي الله داود والتابوت في التوراة في العهد القديم تجد غزلا ولا تجد فنا، تجد اشتهاء ولا تجد سموا، تجد تشبيهات واستعارات وصورا وأخيلة هي بعيدة كل البعد عن الفن الرفيع، ومن ثم كانت أبعد من ذلك عن أن تكون من الدين الصحيح.

ولا كذلك كتاب القرآن حيث تجد الفن التعبيري قد بلغ حد الإعجاز، وقد ملك أفئدة الفنانين التعبيريين وجعلهم في بحر من لجي من الأحاسيس المرتفعة والإعجاب الشديد. واقرأ الأحاديث الصحيحة واقرأ الأحاديث الموضوعة تجد فرقا شاسعا بينهما من الناحية الفنية، وتجد التأثير مختلفا اختلاف الصدق والكذب والسلامة والاعتلال.

وأخشى أن تخلط بين مهمة الدين ومهمة الفن، أخشى أن تحسب أن مهمة الفنان أن يكن واعظا مرشدا. لا. إن مهمة الفن هي أن يخلق لك أشياء ويصور لك أشياء تنبض بالحياة وتؤثر أعمق التأثير في إحساسك وشعورك وفي ذهنيتك وعقليتك. ومهمة الفنان أن يرفعك معه إلى القمة التي يرتع فيها ويستمد منها أضواءه وأصباغه. ويقتبس من المثل الأعلى.

وانقطع الصوت المتصبب من المصباح وتلاشى فتلمست مكان سريري واستلقيت عليه لأحلم بهذا الحديث.

الفهرس العام لمجلة الثقافة المغربية

(1970-2013)

محمد يحيى قاسمي

أسس المرحوم محمد الفاسي مجلة الثقافة المغربية سنة 1970 بالرباط. وهي غير مجلة الثقافة المغربية التي أسسها محمد بن غبريط بسلا في غشت 1941 م . وقد تولى إدارتها ورئاسة تحريرها تباعا محمد بن شقرون ومحمد بن البشير ومحمد الصباغ وعبد الكريم البسيري وعبد الحميد عقار وكمال عبد اللطيف.

عرفت المجلة ثلاثة انقطاعات مهمة عن الصدور: امتد الأول من عام 1973 إلى غاية 1991. وامتد الثاني من عام 1993 إلى بداية 1999 . وامتد الثالث من 2013 إلى الآن . ومن هنا يمكن تقسيم تاريخ المجلة إلى ثلاث مراحل رئيسية:

- تبدأ الأولى من سنة التأسيس إلى نهاية سنة 1973. وتم خلالها إصدار تسعة أعداد.
- وتبدأ الثانية مع سنة 1991 وتنتهي بسنة 1993 . وقد تم خلالها إصدار سبعة أعداد.
- وتبدأ الثالثة : مع سنة 1999 إلى 2013 . وقد صدر خلالها سبعة عشر عددا ، ستة منها مزدوجة. وبذلك تصل أعداد المجلة الصادرة خلال المراحل الثلاث إلى تسعة وثلاثين عددا وليس سبعة وثلاثين كما يؤشر على ذلك العدد الأخير. ومرد هذا الخطأ في أعداد المجلة إلى عدم انتباه القائمين على المجلة بأن الأعداد الصادرة في المرحلة الأولى هو تسعة وليس سبعة. وهذا بيان بسيرورة المجلة :

الوزارة الوصية	المدير المسؤول أو المنسق	التاريخ	العدد الواقعي	العدد الحقيقي
وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي	محمد بن شقرون	يناير فبراير 1970	1	1
وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي	محمد بن شقرون	1970	2/ 3	2/ 3
وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي	محمد بن شقرون	أبريل 1971	4	4

وزارة الثقافة والتعليم العالي والثانوي والأصلي وتكوين الإطارات	محمد بن البشير	دجنبر1971	5	5
وزارة الثقافة والتعليم الأصلي العالي والثانوي	محمد بن البشير	غشت 1972	6	6
وزارة الثقافة والتعليم الأصلي العالي والثانوي	محمد بن البشير	دجنبر 1972	7	7
وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية والثقافة	محمد الصباغ	1973	8	8
وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية والثقافة	محمد الصباغ	1973	9	9
وزارة الثقافة	عبد الكريم البسيري	مايو يونيو 1991	1	10
وزارة الثقافة	عبد الكريم البسيري	يوليوز غشت 1991	2	11
وزارة الثقافة	عبد الكريم البسيري	شتنبر أكتوبر 1991	3	12
وزارة الثقافة	عبد الكريم البسيري	نونبر دجنبر 1991	4	13
وزارة الثقافة	عبد الكريم البسيري	يناير فبراير 1992	5	14
وزارة الثقافة	عبد الكريم البسيري	مارس أبريل 1992	6	15
وزارة الثقافة	عبد الكريم البسيري	مايو يونيو 1992	7	16
وزارة الشؤون الثقافية	-	مايو 1999	8	17
وزارة الشؤون الثقافية	عبد الحميد عقار	مايو 2000	16	18
وزارة الثقافة والاتصال	عبد الحميد عقار	أكتوبر 2000	17	19

وزارة الثقافة والاتصال	عبد الحميد عقار	يونيو 2001	18	20
وزارة الثقافة والاتصال	عبد الحميد عقار	مارس 2002	19	21
وزارة الثقافة	عبد الحميد عقار	فبراير 2003	20/21	22/23
وزارة الثقافة	عبد الحميد عقار	مايو2003	22/23	24/25
وزارة الثقافة	عبد الحميد عقار	شتنبر 2003	24/25	26/27
وزارة الثقافة	عبد الحميد عقار	يونيو 2004	26/27	28/29
وزارة الثقافة	عبد الحميد عقار	يونيو 2005	28/29	30/31
وزارة الثقافة	عبد الحميد عقار	فبراير2007	30/31	32/33
وزارة الثقافة	عبد الحميد عقار	فبراير2009	32/33	34/35
وزارة الثقافة	عبد الحميد عقار	يناير2010	34	36
وزارة الثقافة	كمال عبد اللطيف	يناير2011	35	37
وزارة الثقافة	كمال عبد اللطيف	2012	36	38
وزارة الثقافة	كمال عبد اللطيف	أكتوبر 2013	37	39

2 - محاور المجلة :

ابتداء من العدد السادس عشر شرع الأستاذ عبد الحميد عقار المدير المسؤول حينها عن المجلة في تخصيص محاور للمجلة ، ولا يزال الأمر قائما ، وهذه أبرز محاور المجلة :

المحور	التاريخ	العدد
حصاد الفكر والأدب 1999	مايو2000	16
سؤال الحداثة اليوم	أكتوبر2000	17

جدوى الأدب اليوم	يونيو2001	18
-	مارس2002	19
فن التشكيل بالمغرب	فبراير2003	21 / 20
سؤال الثقافة في المغرب العربي	مايو2003	23 / 22
الرواية المغربية الآن	شتنبر2003	25 / 24
السينما المغربية الآن	يونيو2004	27 / 26
إدوارد سعيد	يونيو2005	29 / 28
فن المعمار بالمغرب اليوم	فبراير2007	31 / 30
الإيديولوجية العربية المعاصرة	فبراير2009	33 / 32
عبد الجبار السحيمي كاتبا وصحفيا وإنسانا	يناير2010	34
المفكر الراحل محمد عابد الجابري	يناير2011	35
أسئلة الثقافة المغربية اليوم	2012	36
الشعر المغربي المعاصر	أكتوبر2013	37

3 - الحصيلة :

3 – 1 – حصيلة المواد

بلغ عدد الأعمال المنشورة في مجلة الثقافة المغربية 737 عملا، رتبت على المنوال التالي :

محاور المجلة	العدد
أبحاث	**521**
شعر	**101**

قصة	81
افتتاحيات	21
حوارات	10
روايات	02
مسرح	1
المجموع	737

3 – 2 – حصيلة الكتاب

بلغ عدد الكتاب الذين نشروا بمجلة الثقافة المغربية 401 كاتبا يتفاوتون من حيث إسهاماتهم ، وهذا بيان ذلك :

عدد الكتاب	اسم الكاتب	عدد الإسهامات
1	عبد الحميد عقار	11
3	إبراهيم الخطيب -مبارك ربيع -محمد السرغيني	10
1	كمال عبد اللطيف	9
2	أحمد عبد السلام البقالي -محمد بن تاويت	8
3	عبد الكريم الطبال -محمد الفاسي -محمد كمال شبانة	7
5	إدريس الخوري - إدريس الملياني - حسن بحراوي - عبد الله كنون - محمد نور الدين أفاية	6
17	إبراهيم الحيسن -بشير القمري -سعيد بن سعيد العلوي -عبد الرحيم العلام -عبد الفتاح الحجمري -عبد اللطيف البازي -لطيفة لبصير -مالكة العاصمي -محمد أمنصور -محمد الدغمومي -محمد زنيبر -محمد زهير- محمد علوط -محمد المنوني -نور الدين صدوق -نجيب العوفي نور الدين محقق	5

18	أحمد بلحاج آية وارهام -بنعيسى بوحمالة -ثريا ماجدولين -حسن البقالي- خالد الخضري -عبد الدين حمروش -عبد السلام المساوي -عبد القادر زمامة -عز الدين الخطابي -محمد إبراهيم الكتاني -محمد برادة -محمد بوجبيري -محمد جادور -محمد حجي -محمد الداهي -محمد عز الدين التازي -نزيه بحراوي -هشام حراك	4
36	أحمد زنيبر- أحمد فرشوخ- إدريس علوش- إدريس كثير- إدريس الناقوري- بنيونس عميروش- بوجمعة العوفي- جمال الموساوي- حسان بورقية- حسن حلمي- حسن يوسفي- خالد أمين- خالد بلقاسم- رشيد بنحدو- سعيد الناجي- شرف الدين ماجدولين- عبد الحق منصف- عبد الحق ميفراني- عبد الرحيم مودن- عبد اللطيف محفوظ- عبد المجيد شكير- عزيز أزغاي- علال الفاسي- فريد الزاهي- قاسم الزهيري- مبارك الشنتوفي- محمد الآمري المصمودي- محمد الأخضر- محمد بوخزار- محمد بودويك- محمد بيدي- محمد سبيلا- محمد الصباغ- محمد صوف- محمد الطوبي- مليكة نجيب	3
71	آمنة اللوه- إبراهيم حركات- إبراهيم المزدلي- أحمد المجاطي- أحمد المديني- إدمون عمران المليح- إسماعيل العثماني- أمبرتو إيكو- أنور الجندي- أنور المرتجي- بنسالم حميش- بنعيسى بوحمالة- التهامي الراجي الهاشمي- جعفر الكتاني- الحبيب الدايم ربي- الحسن السائح- حسن نجمي -حميد لحمداني -حنان درقاوي -ربيعة ريحان- رشيد المومني- زهرة زيراوي- سعيد بنكراد- سعيد يقطين- عبد الحق بن رحمون- عبد الحكيم معيوة- عبد الرحمن بن زيدان- عبد العالي بركات- عبد القادر الشاوي- عبد الكريم برشيد- عبد الكريم كريم- عبد الله شريق- عبد المالك أشهبون- عبد المجيد بن جلون- عبد المجيد النوسي- العربي بنجلون- عز الدين الوافي- عزيز الحاكم – علي القاسمي- فاطمة الزهراء بنيس- لطيفة باقا- لطيفة المسكيني- محسن أخريف- محمد أحمد هنطش- محمد اشويكة- محمد بشكار- محمد بن الحسن الحجوي- محمد بن شقرون- محمد حبيدة- محمد خصيف- محمد الخطيب- محمد العربي المساري- محمد عرش- محمد قنديل بعاير- محمد الكغاط- محمد المرجان– محمد يحيى قاسمي- محمود قاسم- مراد القادري- مصطفى رمضاني- مصطفى لغتيري- المهدي أخريف- المهدي الودغيري- الميلود عثماني- نجاة الزباير- وداد بنموسى- وفاء العمراني- وفاء مليح- ياسين عدنان -يحيى بن الوليد- يونس الوليدي	2

244 كاتبا لهم مشاركة واحدة :

إبراهيم زيد -إبراهيم عمري -إبراهيم محمد الفحام -أبو يوسف طه -أحمد بلبداوي -أحمد بن الشريف -أحمد بلخيري -أحمد بن المواز -أحمد أبو حسن -أحمد جاريد -أحمد السعيدي -أحمد سيجلماسي إدريسي -أحمد شلبي -أحمد الصبيحي -أحمد الطريبق أحمد -أحمد الطريسي -أحمد علوان عزوز -أحمد العلوي -أحمد لمسيح -أحمد محمد حافظ -أحمد هاشم الريسوني -أحمد الويزي -إدريس بلمليح -إدريس الجعيدي -إدريس الخضراوي -إدريس الزمراني -إدريس الصغير- إدريس كرم -إدوار الخراط -إسماعيل البويحياوي -إكرام عبدي -إلياس الطبال -امحمد بن عبود- أمينة المريني -أنيس الرافعي -أنييس فيرلي -بتر كرايل -بول بولز -بيتر بروك -ت.ك .سيونغ -التهامي الوزاني -جابر عصفور -جان جونيه -جان دوفينيو -جان كلود بانسون -جعفر عاقيل -جمال شيشاوي -جواد بنيس -الجيلالي جلوفات -حسن أحمد بيريش -حسن إغلان -حسن السوسي- الحسن العبادي -حسن لشقر -حسن لشكر -حسن لغدش -حسن المفتي -حسن المودن -حسن الوزاني -حسن أبو المعالي -الحسين القمري -حليم بركات -حمادي كيروم -حنان بندحمان -خالد ميكو -خورخي لويس برخيس -خيسوس أغيلا -الذهبي المشروحي -رجاء الطالبي -رشيد أمحجور- رشيد حجيرة -رشيدة بنمسعود -رفعت سلام -رفعت سيد أحمد -رولان بارت -الزهرة رميج -الزهرة المنصوري -سالم يفوت -س.ب.ع -سعد سرحان -سعيد أحباط -سعيد أعراب -سعيد جبار -سعيد سمعلي -السعيد الصديقي -سعيد كريمي -سعيد المولودي -سليمة.س .المنجرة -شعيب حليفي- شفيق الزكاري -شكري البكري -صبري حافظ -الصديق بوعلام -صونيا ديان هرزبرون -الطاهر أحمد مكي -طه عدنان -طوني مرايني -الطيب الصديقي -عادل آيت أزكاغ -عائشة البصري -عائشة موقيظ- عبد الإله الفاسي -عبد الإله قيدي -عبد الحق بنطوجة -عبد الحق حامد -عبد الحق الزروالي -عبد الحميد بطاو -عبد الحي أزرقان -عبد الحي مودن -عبد الرحمن التمارة -عبد الرحمن الملحوني -عبد الرحيم بن حادة -عبد الرحيم الخصار -عبد الرزاق المجدوب -عبد السلام بنعبد العالي -عبد السلام الطويل -عبد السلام الهراس -عبد العاطي الزياني -عبد العزيز بومسهولي -عبد الغني أبو العزم- عبد الفتاح الزين -عبد القادر جغلول -عبد القادر عبابو -عبد الكبير الخطيبي -عبد الكبير الفاسي الفهري -عبد الكريم التواتي -عبد الكريم جويطي -عبد الكريم الشكير -عبد اللطيف الخطيب -عبد اللطيف الزكري -عبد الله إبراهيم -عبد الله بن عتو -عبد الله راجع -عبد الله شقرون -عبد الله العمراني -عبد الله المتقي -عبد الله المدغري العلوي -عبد المجيد بوقربة -عبد المجيد جحفة -عبد المجيد القدوري -عبد النبي ذاكر -عبد الواحد عوزري -العربي بنتركة -العربي وافي -عز الدين بونيت- علال الحجام -علي ضوي -علي عروي -علي المحمدي -عمر أمرير -غاستون ديال -فاطمة بوزيان- فؤاد التكرلي -فريد بوغدير -كارلوس فوينتيس -كمال أخلاقي -كمال التومي -لحسن احمامة -لحسن حداد -ليلى أبو زيد – مبارك بولحسن -مبارك حسني -مبارك وساط -المحجوب الشوني -محمد آيت لعميم -محمد أديوان -محمد الأشعري -محمد أقضاض -محمد الباردي -محمد بلبول -محمد بلمجدوب -محمد بن البشير -محمد بن الحاج السلمي -محمد بنطلحة -محمد بوعزة -محمد التازي -محمد الجباري -محمد حجي محمد -محمد خير الدين -محمد الدوهو -محمد الزاهيري- محمد زيتون -محمد الشاوي -محمد الشريف -محمد الشغروشني -محمد الشيخ -محمد الشيخي -محمد الصالحي -محمد طروس -محمد الطنجاوي -محمد عبد الرحمن الكتاني -محمد عزيز الحصيني -محمد عزيز المصباحي -محمد علي الرباوي -محمد العماري -محمد العناز -محمد عنيبة الحمري -محمد غرناط -محمد محبوب -محمد مختار الفقيه -محمد المزديوي -محمد المسعودي -محمد مصطفى القباج -محمد المطالسي -محمد معتصم -1محمد معتصم -2محمد معتصم -3محمد وقيدي -محمد ولد سيداتي -محمد الوهابي -محمود عبد الغني -المختار آيت عمر -المسكيني الصغير -مصطفى بغداد -مصطفى بوعناني -مصطفى جباري -مصطفى الحسناوي- مصطفى الشليح -مصطفى عمر التبر -مصطفى محسن -مصطفى يعلى -المنصف وناس -المهدي الدليرو -ميشيل بوتور -نادية شرابي لعبيدي -نبيل منصر -نجاة المريني -نجيب خداري -نزار مؤيد العظم -نعيمة هدي -نفيس مسناوي -نور الدين درموش -نور الدين الزاهي -نور الدين فاتحي -نور الدين المحضري -هاديا سعيد -هاروكي موراكي -هشام جعيط -هشام العلوي -ولير باريت -يحيى عمارة – يوسف المليحي -يونس الكبداني

كرونولوجيا الأنشطة الثقافية
وزارة الثقافة والاتصال - قطاع الثقافة

2017 - 2018

تخص هذه الكرونولوجيا العناوين الكبرى للتظاهرات الثقافية والفنية التي نظمتها وزارة الثقافة والاتصال- قطاع الثقافة عبر مديرياتها المركزية والجهوية والإقليمية، ما بين 3 ابريل 2017، و4 يونيو 2018. وقد تجاوزت فعاليات هذه التظاهرات أزيد من 9750 نشاط ثقافي وفني من ندوات وورشات وقراءات وتوقيعات وعروض غنائية وموسيقية ومعارض فنية وحفلات تكريم... في مختلف أرجاء البلاد، وبحكم الحيز المحدود المخصص لها، لا تتضمن هذه الكرونولوجيا مئات الانشطة التي نظمتها مؤسسات ثقافية تابعة للوزارة أو تحت وصايتها مثل المكتبة الوطنية للمملكة المغربية والمسرح الوطني محمد الخامس ومؤسسة أرشيف المغرب، وكذلك دار الشعر بتطوان ودار الشعر بمراكش، وهي أنشطة كثيرة ومتعددة. كما لا تتضمن عشرات الانشطة المدعمة من قبل الوزراة والتي نظمتها الجمعيات والهيآت الثقافية.

جمع وترتيب وصياغة: محمد بلمو

1. المعرض الإقليمي للكتاب بسطات - الدورة التاسعة

بساحة محمد الخامس أمام قصر البلدية بمدينة سطات

من 3 إلى 8 أبريل 2017

شارك فيه أكثر من 29 عارضا من دور نشر وطنية ومؤسسات حكومية ومكتبات المحلية. احتفى بالكاتب والروائي والمسرحي المسكيني الصغير وتضمن برنامجه الثقافي ندوات فكرية وتوقيعات كتب ومعرضا للفن التشكيلي لفنانين أفارقة، وأنشطة الموجهة للأطفال.

نظمته المديرية الإقليمية لوزارة الثقافة بسطات، بدعم من مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، وبتعاون مع المجلس الجماعي لسطات،وبمساهمة من جامعة الحسن الأول والمديرية الإقليمية لوزارة التربية والتكوين المهني.

2. المعرض الجهوي للكتاب لجهة كلميم وادنون - الدورة السابعة

بساحة القسم بمدينة كلميم

ما بين 17 و22 أبريل 2017

تحت شعـــار: "لا مناص من الكتاب "

شارك فيه أزيد من 30 عارضا يمثلون دور النشر والتوزيع الوطنية، و قطاعات حكومية وغير حكومية، وكتبيين محليين.
نظمته المديرية الجهوية للثقافة بجهة كلميم وادنون بدعم من مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، وولاية جهة كلميم واد نون والمجلس الجماعي لكلميم،

3. المهرجان الدولي لمسرح الطفل - الدورة الـثامنة عشرة

بمدينة تازة
ما بين 13 و15 أبريل 2017
عروض مسرحية موجهة للطفل من تونس والمملكة العربية السعودية و مصر، و تركيا وفرنسا والجزائر وإسبانيا و ساحل العاج وروسيا والبنين وإيطاليا والصين الشعبية والمغرب
بشراكة مع عمالة الإقليم ومجلس جهة فاس مكناس والمجلس الجماعي بتازة والمجلس الإقليمي بتازة وجمعية أصدقاء تازة.

4. المهرجان الوطني للدقة والإيقاعات - الدورة الحادية عشر

بمدينة تارودانت
من 28 إلى 30 أبريل 2017
البرنامج عرف تنظيم ثلاث سهرات فنية كبرى بمشاركة مجموعة من الفرق الممارسة لفن الدقة والإيقاعات؛ مع تقديم عروض فنية يومية للفرق المحلية، و لقاءات دراسية حول سبل تطوير المهرجان وندوة تواصلية حول سياسات دعم القطاع الفني ببلادنا.
بتعاون مع كل من المجلس الجماعي لتارودانت وعمالة تارودانت والمجلس الإقليمي لتارودانت ومجلس جهة سوس ماسة.

5. معرض موكادور

للفنانة الفوتوغرافية فيرونيكا غايدو والفنان التشكيلي فيتو تونجياني
رواق باب الرواح، الرباط
من 25 أبريل إلى 24 ماي 2017.

6. ملتقى سجلماسة لفن الملحون - الدورة الثالثة والعشرين

بمدن أرفود والريصاني والرشيدية
أيام 5 و 6 و 7 ماي 2017

شاركت فيه فرق ملحون من مدن تارودانت ومراكش وفاس ومكناس وأزمور والريصاني وأرفود وعرفت تكريم شخصيات أسهمت في ترسيخ و ترويج فن الملحون نظما وأداء

بتعاون مع ولاية جهة درعة تافيلالت ومجلس جهة درعة تافيلالت والمجلس الإقليمي للرشيدية والجماعات المحلية: مولاي علي الشريف وأرفود والرشيدية، وذلك بكل من الريصاني و أرفود والرشيدية.

7. مهرجان ثقافات الواحات - الدورة الحادية عشرة

بواحة فجيج

من 11 الى14 مايو 2017

تضمن البرنامج ندوات علمية و ورشات و عروض حول موروث الواحات ومعارض وسهرات أحيتها فرق شعبية تراثية تهتم بأنماط وألوان الفنون الشعبية المتعارف عليها والمتوارثة لسكان الواحات وتكريم فعاليات ساهمت في حماية تراث الواحات،بالإضافة الى سهرات الشباب وتميزت الدورة بمشاركة فنانين يمثلون الثقافة الافريقية.

بتعاون مع المجلس البلدي لفكيك و وكالة الجهة الشرقية و الوكالة الوطنية لتنمية مناطق الواحات و شجر الأركان وعمالة إقليم فجيج و المجلس الإقليمي لفجيج و بدعم من العديد من المؤسسات و الجمعيات المحلية.

8. المهرجان الوطني للزجل - الدورة الحادية عشرة

بمدينتي بسليمان و بوزنيقة

أيام 05 و 06 و 07 ماي 2017

مشاركة ثلة من الفنانين و المبدعين في نظم الزجل والموسيقى والغناء والمسرح من مختلف ربوع المملكة وتكريم الزجال بوعزة الصنعاوي

بشراكة مع عمالة إقليم بنسليمان والمجلس البلدي للمدينة وبتعاون مع جماعة بوزنيقة.

9. ورشات تكوينية حول ترميم الفسيفساء وإدارة مواقع التراث الثقافي

الموقع الأثري وليلي

من 10 أبريل إلى 19 ماي 2017.

أعطى انطلاقتها السيد محمد الاعرج وزير الثقافة والاتصال

لتعزيز قدرات الموارد البشرية في مجال ترميم الفسيفساء وإدارة مواقع التراث الثقافي التي تتوفر على أرضيات فسيفسائية.

في إطار الشراكة المبرمة بين وزارة الثقافة والاتصال -قطاع الثقافة-، مديرية التراث الثقافي ومعهد جيتي الأمريكي للمحافظة على التراث.

10. أيـام مـسـرحـيـة، تخليدا لليوم الوطني للمسرح (14 ماي)

في كل المراكز الثقافية و المسارح و فضاءات العرض عبر مختلف جهات ومدن المملكة
ما بين 13 و16 ماي 2017

تضمن البرنامج عروضأ مسرحية للكبار و الصغار، وتوقيع إصدارات مسرحية، وتكريم شخصيات مسرحية وطنية، وورشـات تكوينية و تحسيسية، ولقاءات مع فنانين و مبدعين...

بـتـعاون مـع الـمسرح الوطني محمد الخامس، وتنسيق مع المديريات الجهوية و الإقليمية والجماعات المحلية وهيآت المجتمع المدني. وتغطي فقرات هذه التظاهرة.

11. جامعة مولاي علي الشريف، الندوة الختامية للدورة الواحدة والعشرين

في موضوع" الحسن الثاني: الإنسان والمثقف المفكر".
بالقاعة الكبرى لعمالة إقليم الجديدة،
يوم الجمعة والسبت 5و6 ماي 2017

افتتحه السيد محمد الاعرج وزير الثقافة والاتصال بكلمة حول أهمية هذه التظاهرة وتضمن برنامج الندوة: محاضرات لأكاديميين وباحثين مغاربة وعرض شريط وثائقي تحت عنوان" حياة ملك عظيم" ومعرض الأوراق البنكية والمسكوكات النقدية من طرف مؤسسة بنك المغرب ومعرض للصور التاريخية الخاصة بجلالة المغفور له الملك الحسن الثاني من قبل المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير.

21. المعرض الجـــهوي للكتاب لجهة بني ملال خنيفرة، الدورة التاسعة

ساحة المسيرة الخضراء ببني ملال
مــن 06 إلى 13 ماي 2017.

شارك فيه أكثر من ثلاثين عارضا من دور نـشر وطـنـــية ومكتبات محلية ومؤسـسات حكومية تعنى بالكتاب، وبرنامج ثقافي موازي تضمن ندوات فكرية، وتوقيعات للكتب، ومعرضا تشكيليا؛ وأنشطة تربوية وتثقيفية الموجهة للأطفال.

نــظـمته الــمديرية الجهوية للثقافة بجهة بني ملال خنيفرة، بدعم من مديرية الكتاب والـخزانــات والمـحـفوظات، وولاية جهة بني ملال خنيفرة والمجـلس الإقليمي لبني ملال والمجلس البلدي لبني ملال.

13. المعرض الجهوي للكتاب والقراءة جهة سوس ماسة، الدورة العاشرة

ساحة الأمل بمدينة أكادير

من 16 إلى 21 ماي 2017

تحت شعار: "الكتاب وتحديات الثقافة الرقمية"،

بدعم من مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، وبتعاون مع ولاية جهة سوس ماسة، والمجلس البلدي لأكادير، والأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين؛ تنظم المديرية الجهوية للثقافة بجهة سوس ماسة.

14. المهرجان الدولي للعود بتطوان، الدورة التاسعة عشرة

مدينة تطوان

أيام: 12، 13، 14 و15 مايو 2017

تحت شعار «تطوان عاصمة دولية للعود»

احتفى بأذربجان وكرم الفنان محمد بندراز

شارك فيه عازفون مغاربة مهرة وفرق وعازفون لهم شهرتهم العالمية

بتعاون مع ولاية تطوان وجماعة تطوان.

15. حفل تسليم جائزة المغرب للكتاب برسم سنة 2017

تكريما للفائزين بجائزة المغرب للكتاب

المكتبة الوطنية للمملكة المغربية بالرباط

يوم الخميس 18 ماي 2017

افتتحه السيد محمد الأعرج وزير الثقافة والاتصال بحضور السيد سعد الدين الاعثماني رئيس الحكومة رفقة عدد من الوزراء ونخبة من رجال الفكر والثقافة والابداع والإعلام.

16. معرض الفنان هشام لحلو، " OUT OF THE BOX "

برواق باب الكبير، الرباط

من 08 يونيو إلى 10 يوليوز 2017.

بتعاون مع المركز الثقافي الفرنسي بالرباط,

17. مهرجان الطرب الغرناطي، الدورة الخامسة و العشرين

بمدينة وجدة

من 08 الى 11 يونيو 2017،

تحت تحتضن شعار "الطرب الغرناطي من الخصوصية إلى العالمية".
احتفى المهرجان بالطرب الغرناطي كتراث موسيقي زاخر بالعطاء، و كأحد أبرز الفنون الأصيلة التي يتفرد بها المشهد الفني المغربي، وتضمن ندوة فكرية بمشاركة أساتذة متخصصين في مجال التراث الغرناطي حول موضوع "الطرب الغرناطي من الخصوصية إلى العالمية".
بتعاون مع ولاية جهة الشرق ووكالة تنمية الجهة الشرقية ومجلس جهة الشرق والجماعة الحضرية لـوجدة.

18. المهرجان الوطني لفنون الشارع، الدورة الثالثة

بفضاءات مدينة فاس
أيام 16 و17 و 18 يونيو 2017
استضافت الدورة باقة متنوعة من الفرق الفنية من مختلف أنحاء الوطن،
بشراكة مع مجلس جهة فاس مكناس و جماعة فاس.

19. اكتشاف أقدم إنسان، لصنف الإنسان العاقل،

موقع جبل إيغود (إقليم اليوسفية)
حفريات انطلقت سنة 2004.
فريق دولي بإشراف كل من ذ. عبد الواحد بن نصر عن المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث التابع لوزارة الثقافة والإتصال، و ذ. جان جاك يوبلان (Jean Jacques Hublin) عن معهد ماكس بلانك للأنثروبولوجيا المتطورة بألمانيا (Max Planck, Leipzig, RFA)
أماط اللثام عن بقايا عظام إنسان ينتمي لفصيلة الإنسان العاقل البدائي، مرفوقة بأدوات حجرية ومستحثات حيوانية بموقع جبل إيغود بإقليم اليوسفية، جهة مراكش-تانسيفت.
تم تحديد تاريخ هذه المعتورات بحوالي 300000 سنة قبل الحاضر بواسطة التقنية الإشعاعية لتحديد العمر، وبالتالي فإن هذه العظام تعد أقدم بقايا لفصيلة الإنسان العاقل المكتشفة إلى يومنا هذا.
شكلت هذه الاكتشافات موضوع مقالين يتضمنهما عدد يوم 8 يونيو 2017 من مجلة "Nature".

20. معرض «نفائس المخطوطات المغربية»

بمكتبة الشارقة العامة بدولة الإمارات العربية المتحدة

يوم السبت 10 يونيو 2017 واستمر إلى غاية متم شهر رمضان

أزيد من 30 مخطوط نادر لنسخ من القرآن الكريم وكتب الحديث النبوي والسيرة النبوية، ومخطوطات من التراث العربي ومؤلفات علماء المسلمين في الفقه والتاريخ واللغة والعلوم والتاريخ.

بشراكة مع هيئة الشارقة للكتاب بدولة الإمارات العربية المتحدة.

21. لقاء حول " الديزاين في المغرب، الجيل الجديد"

برواق باب الرواح بالرباط

الثلاثاء 20 يونيو 2017

بمشاركة: مريم السبتي، موليم العروسي، المهدي الزواق، منصور عكراش.

تسيير موليم العروسي.

22. ملتقى الأندلسيات بشفشاون

الدورة الثانية والثلاثين

بمدينة شفشاون

من 30 يونيو إلى 2 يوليوز 2017،

بمشاركة نخبة من الأجواق والفرق المغربية المتميزة من تطوان والرباط والدار البيضاء وفاس وآسفي وطنجة ومكناس وشفشاون

بشراكة مع عمالة إقليم شفشاون والمجلس الإقليمي لشفشاون والجماعة الترابية لشفشاون.

23. المهرجان الوطني لعبيدات الرما ، الدورة 17

بـمـدن خريبكة و وادي زم و أبي الجعد

من 13 إلى 15 يوليوز 2017

افتتحه السيد محمد الاعرج وزير الثقافة والاتصال

بمشاركة أزيد من 40 فـرقة لفـن عـبـيدات الـرما تمـثل مـدن و أقاليم مختلفة من المملكة

بتعاون مع عمالة إقليم خريبكة والمجلس الإقليمي لخريبكة والمجمع الشريف للفوسفاط والمجالس الجماعية لمدن خريبكة و وادي زم و أبي الجعد.

24. مهرجان وليلي لموسيقى العالم التقليدية، الدروة 18

موقع وليلي ومدينة مكناس

ما بين 14 و 18 يوليوز 2017

افتتحه السيد محمد الاعرج وزير الثقافة والاتصال

بمشاركة فرق محترفة من موريتانيا، الكوت ديفوار، فرنسا، إسبانيا، بولونيا، الصين، والهند والمغرب

بتعاون مع مجلس جهة فاس مكناس و جماعة مكناس.

52. معرض "الآلات الموسيقية للثقافات العالمية"

برواق باب الكبير بالأوداية،

فتتحه السيد محمد الأعرج، وزير الثقافة والاتصال،

يوم السبت 29 يوليوز 2016.

26. المهـرجان الـوطني لـفـن العـيطة، الدورة الـسادسة عـشرة

بمدينـة آسفـي.

من 28 يـوليوز إلـى 30 منـه 2017

بـشراكـة مع عـمالـة إقـليـم آسفـي

تضمن عروضا فنية لكبار شيوخ فن العيطة، ومشاركات للمواهب الشابة الواعدة، وندوة فكرية في موضوع " شعرية المنجز النصي لفن العيطة، من الشعري إلى الغنائي"، بمشاركة الأساتذة: حسن نجـمي، سعـيد يـقـطين، سالـم كـويندي، عـبد الحـق ميفـرانـي، عـياد السبيعـي

وتـأطير سعـيد لـقـبي.

27. المهرجان الوطني لفن الروايس، الدورة السادسة

بمدينة الدشيرة الجهادية

أيام 4 و5 و6 غشت 2017،

دورة الفنان الراحل الحاج أحمد أمنتاك

بشراكة مع كل من جماعة الدشيرة الجهادية وجهة سوس ماسة وبتنسيق مع عمالة إنزكان أيت ملول.

28. المهرجان الوطني لفنون أحواش، الدورة السادسة

بمدينة ورزازات

تحت شعار : " فنون أحواش في خدمة التنمية ".

من 10 إلى 12 غشت 2017

بشراكة مع عمالة إقليم ورززات، ومجلس جهة درعة تافيلالت، والمجلس الإقليمي لورززات، وجماعة ورززات والمجلس الإقليمي للسياحة وشركة ساسيم.

29. حفل فني هندي

الفنان الهندي العالمي SURMANI AGNI VERMA

بالمكتبة الوطنية للمملكة المغربية بالرباط

يوم 15 غشت 2017

بمناسبة الاحتفال بالذكرى 71 لاستقلال جمهورية الهند، ومرور 60 عاما على إقامة العلاقات الدبلوماسية بين البلدين

بتعاون مع سفارة جمهورية الهند بالرباط.

30. جولة فنية لفرقة موسيقية باكستانية

فرقة Sher Mian Dad khan لفن الكورال

بمدينتي الرباط وأسفي

ما بين 14 و16 غشت 2017

احتفاء بالذكرى 70 لاستقلال الجمهورية الإسلامية الباكستانية وفي إطار تعزيز علاقات التعاون الثقافي بين المملكة المغربية والجمهورية الإسلامية الباكستانية،

بتعاون مع سفارة الجمهورية الإسلامية الباكستانية

13. المهرجان الوطني لفن أحيدوس، الدورة السابعة عـــــــشرة

جماعة عين اللوح بإقليم إفران،

ما بين 25 الى 27 غشت 2017

بمشاركة 45 فرقة فنية

بشراكة مع جمعية تايمات لفنون الأطـــــــلس وتعاون مع مجلس جهة فاس مكناس وجماعة عين اللوح.

23. افتتاح دار الشعر بمراكش

بدار الثقافة الداوديات مدينة مراكش

يوم السبت 16 شتنبر 2017

تحت إشراف وزير الثقافة والإتصال في المملكة المغربية السيد محمد الأعرج، ورئيس دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة السيد عبد الله بن محمد العويس

بشراكة وزارة الثقافة والاتصال بالمملكة المغربية ودائرة الثقافة بحكومة الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة.

33. المعرض المغاربي للكتاب، الدورة الاولى

بمدينة وجدة

من 21 إلى 24 شتنبر 2017

تحت شعار «لنعبر عن الشباب، لنكتب الأمل»

السنغال ضيفة شرف

افتتحه السيد محمد الاعرج وزير الثقافة والاتصال

حضره أكثر من 200 مثقف من بلدان المغرب العربي وأوروبا وافريقيا،

34. المعرض الجهوي للكتاب لجهة الرباط سلا القنيطرة، الدورة الثامنة

ساحة محمد بن زروال بمدينة سيدي قاسم.

ما بين 19 و 24 شتنبر 2017

شارك فيها أزيد من 26 عارضا من دور النشر الوطنية، والمؤسسات الحكومية وصاحبه برنامج ثقافي تضمن ندوات فكرية، وتوقيعات كتب، ومعرضا للفن التشكيلي، والأنشطة الموجهة للأطفال.

نظمته المديرية الجهوية للثقافة والمديرية الإقليمية للثقافة بالقنيطرة-، بدعم من مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، وبتعاون مع المجلس الجماعي لمدينة سيدي قاسم، والسلطات المحلية، وبمشاركة فعاليات المجتمع المدني بالإقليم.

35. المعرضَ الجهوي للكتاب والنشر لجهة فاس مكناس

بساحة 20 غشت بمدينة تازة

من 26 شتنبر إلى 01 أكتوبر 2017

بمشاركة 30 عارضا من مختلف دور النشر الوطنيـة والمحلية.

وبرنامج ثقافي تضمن توقيعات لإصدارات جديدة، وندوات فكرية وقراءات شعرية. وأنشطةٌ فنية وتربوية تهم مختلف الفئات العمرية.

نظمته المديرية الجهوية لوزارة الثقافة والاتصال-قطاع الثقافة، بتعاون مع مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، ومجلس جهة فاس مكناس، والمجلس الجماعي والمجلس الإقليمي بتازة.

36. المشاركة في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب

من 11 إلى 15 أكتوبر 2017

دعم مشاركة الناشرين المغاربة من خلال إتاحة رواق من 40م2، وتغطية جزء من النفقات المتصلة بالمشاركة لصالح: المركز الثقافي للكتاب، منشورات فاصلة، ملتقى الطرق، ينبع الكتاب، مرسم ، الفنيك، منشورات مليكة و منشورات En toutes lettres.

بتعاون مع المركز المغربي لإنعاش الصادرات ((Maroc Export

37. السنة الثقافية الجديدة

قاعة با حنيني بالرباط

يوم الخميس 12 أكتوبر 2017

افتتحها السيد محمد الأعرج، وزير الثقافة والاتصال بحضور السيد سعد الدين العثماني رئيس الحكومة وعدد من الوزراء وكتاب الدولة ووالي جهة الرباط سلا القنيطرة وعدد من الشخصيات السياسة والثقافية والفنية.

إطلاق البوابة الإلكترونية للوزارة باللغة الأمازيغية،

زيارة معرضين للوحات الفنية والصور الفوتوغرافية برواق محمد الفاسي، وأخرى لأرشيف المسرح المغربي إلى جانب صور للمآثر والمواقع التاريخية ونماذج من إصدارات وزارة الثقافة والاتصال.

38. المعرض الجهوي السابع للكتاب والنشر بجهة طنجة – تطوان

بمدينة طنجة

من 13 إلى 18 أكتوبر 2017

تحت شعار " القراءة ورهانات التنمية الشاملة"

نظمته المديرية الجهوية للثقافة مع مديرية الكتاب والخزانات، وولاية جهة طنجة تطوان الحسيمة، والجماعة الحضرية لطنجة، وبشراكة مع مجلس جهة طنجة تطوان

الحسيمة، ومقاطعتي طنجة المدينة والشرف السواني، ومنتدى الفكر والثقافة والإبداع، والراصد الوطني للنشر والقراءة، والمكتبة الوسائطية لمؤسسة محمد السادس وعدة فعاليات جمعوية وثقافية وفنية.

39. المعرض الجهوي للكتاب والنشر بجهة درعة تافيلالت، الدورة الثانية

بساحة الموحدين بورزازات،

من 21 إلى 26 أكتوبر 2017،

تحت شعار: "الكتاب والقراءة أساس التنمية المستدامة".

بمشاركة مجموعة من دور النشر الوطنية والجهوية والمكتبات المحلية، وبرنامج ثقافي شمل

ندوات فكرية، وورشات للفن التشكيلي، وعروض فنية، وأمسيات شعرية وفنية تراثية، إضافة إلى توقيع إصدارات فكرية وعلمية.

نظمته المديرية الجهوية لوزارة الثقافة والاتصال /قطاع الثقافة، بدعم من مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، وبتنسيق مع المديرية الإقليمية لورزازات،وبشراكة مع مجلس جهة درعة تافيلالت، وعمالة إقليم ورزازات، والجماعة الترابية لورزازات.

04. "إفريقيا في قلب المغرب "

معرض جماعي

رواق محمد الفاسي، الرباط

من 18 إلى 30 أكتوبر 2017.

41. حفل تسليم جائزة الحسن الثاني للمخطوطات

الدورة الثامنة والثلاثين،

بقاعة الندوات بالمكتبة الوطنية للمملكة المغربية بالرباط

يوم الأربعاء 25 أكتوبر 2017.

ترأسه السيد محمد الأعرج، وزير الثقافة والاتصال،

تسليمَ الجائزة التقديرية الكبرى، والجوائز التشجيعية التي بلغت 26 جائزة.

42. المشاركة في الصالون الدولي للكتاب بالجزائر،الدورة الثانية والعشرين،

من 26 أكتوبر إلى 05 نونبر 2017.

وضعت الوزارة رهن إشارة عدد من الناشرين المغاربة رواقا مساحته 54 مترا مربعا،

ويستفيد ناشرون آخرون من دعم اقتناء أروقة خاصة بهم، وتغطية جزء من تكاليف سفرهم وإقامتهم وتكاليف شحن الكتب: دار الثقافة، منشورات دار التوحيدي، المركز الثقافي للكتاب، منشورات ينبع الكتاب، أفريقيا الشرق، دار الأمان، دار توبقال .

43. مهرجان فلامينكو المغرب، الدورة الثانية

بالمسرح الوطني محمد الخامس بالرباط الاثنين 23 أكتوبر 2017

بالمركز الثقافي أيت ملول بأكادير الجمعة 27 أكتوبر2017

بتعاون مع معهد سرفانتيس،

44. عيد الكتاب، الدورة التاسعة عشرة

مدينة تطوان

من 03 إلى 10 نونبر 2017،

تحت شعار "مجتمع قارئ'

بمشاركة 28 دارا للنشر و مؤسسات جامعية وثقافية مغربية و أجنبية وبرنامج ثقافي ومتنوع.

بشراكة مع رابطة أدباء الشمال واتحاد كتاب المغرب (فرع تطوان)، وبتعاون مع عمالة إقليم تطوان، المجلس الإقليمي لتطوان و جماعة تطوان.

45. المعرض الجهوي للكتاب و النشر لجهة الداخلة وادي الذهب، الدورة الثامنة

بساحة الحسن الثاني بمدينة الداخلة

من 03 إلى 11 نوفمبر 2017 ،

بمشاركة أزيد من 30 عارضا يمثلون دور النشر والتوزيع الوطنية، وقطاعات حكومية وغير حكومية، وكتبيين محليين.

نظمته المديرية الجهوية لوزارة الثقافة بتنسيق مع مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، وبتعاون مع ولاية جهة الداخلة وادي الذهب و المجلس الجهوي.

46. المشاركة في المعرض الدولي للكتاب بالشارقة، الدورة السادسة والثلاثين

من 01 إلى11نونبر 2017.

إتاحة رواق من 18م^2 رهن إشارة ناشرين اثنين (02) ودعم ستة (06) ناشرين آخرين لاقتناء أروقة خاصة، وتحمل جزء من تكاليف العمليات المرتبطة بالمشاركة (شحن-تذاكر سفر - كلفة إقامة المندوب- طباعة): المركز الثقافي للكتاب، منشورات ينبع الكتاب، مكتبة

دار الأمان للنشر والتوزيع، منشورات سليكي أخوين، دار أفريقيا الشرق، منشورات دار التوحيدي، دار توبقال للنشر، ملتقى الطرق.

47. معرض الفنانة مريم بلمقدم

" مسار فنانة "

برواق باب **الكبير**، الرباط

من 09 إلى 28 نونبر 2017.

48. معرض الفنان محمد حافظي

" ألق اللون والمعدن "

رواق محمد الفاسي، الرباط

من 02 إلى 15 نونبر 2017.

49. المعرض الدار البيضاء لكتاب الطفل والناشئة، الدورة الرابعة

فضاء المديرية الجهوية للثقافة بجهة الدار البيضاء سطات

من 06 الى غاية 11 نونبر 2017، على إيقاع إفريقيا

أزيد من 27 مشاركا، من ناشرين وموزعين وكتبيين وجمعيات،

أزيد من 56 نشاطا ثقافيا: ورشات في المسرح والحكاية والتشكيل والأدب وعروض مسرحية وموسيقية بتأطير من تربويين وفاعلين جمعويين وفنانين تشكيليين وكتاب مسرحيين وأساتذة جامعيين.

بدعم من مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات وبتعاون مع عمالة مقاطعات الدار البيضاء-أنفا ومقاطعة المعاريف والمديرية الجهوية للاتصال بجهة الدار البيضاء سطات، وبتنسيق مع الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين بجهة الدار البيضاء سطات

50. "ليلة الأروقة"، الدورة الثانية عشرة

يوم الجمعة 17 نونبر 2017.

بمشاركة 120 رواقا وفضاء للعرض في 40 مدينة تمثل مختلف جهات المملكة.

افتتحه السيد محمد الأعرج، وزير الثقافة والاتصال يوم الجمعة 17 نونبر 2017 برواق محمد الفاسي بالرباط.

51. يوم المغرب بكوناكري

بتاريخ 18 نونبر 2017،

في إطار تظاهرة "كوناكري عاصمة عالمية للكتاب، 2017" التي احتضنتها غينيا من 23 أبريل 2017 إلى 22 أبريل 2018،

اليوم المخصص للأدب المغربي شارك فيه كل من سناء الغواتي، رشيد خالص، يوسف وهبون

توج بانجاز الوزارة لمكتبة عمومية بالعاصمة كوناكري في بداية 2018.

52. معرض الفنان الشيخ زيدور

رواق محمد الفاسي، الرباط

من 16 إلى 30 نونبر 2017.

53. معرض الفنانة نجية بنيس

رواق باب الكبير، الرباط

من 01 إلى 15 دجنبر 2017.

54. المهرجان الوطني للشعر و الغناء الحساني، الدورة الثانية عشرة

بمدينة الداخلة

أيام 17 و 18 و 19 نونبر 2017.

تحت شعار " التراث الحساني جسر للتواصل و دعامة للتنمية و الوحدة "

تضمن سهرات فنية وأمسيات شعرية بمشاركة فنانين و مبدعين من الجهات الجنوبية الثلاثة للملكة، بالإضافة إلى فعاليات فنية وشعرية من الشقيقة موريتانيا.

55. المشاركة في المعرض الكويت الدولي للكتاب، الدورة الثانية والأربعين

من 15 إلى 25 نونبر 2017،

إتاحة رواق من 36م2، رهن إشارة الناشرين المدعمين، إضافة إلى تغطية جزء من نفقات شحن الكتب، وتذاكر سفر المندوبين، وإقامتهم، وكذا جزء من تكاليف الطباعة.

استفادت منه خمس دور للنشر: افريقيا الشرق، المركز الثقافي العربي، توبقال، ينبع الكتاب ودار الأمان

56. جامعة مولاي علي الشريف، الدورة الثانية والعشرين

بقصر بلدية مولاي علي الشريف ويوم السبت 25 نونبر 2017 بالقصر البلدي بالرشيدية يوم الجمعة 24 نونبر 2017
تمحورت حول موضوع " الحياة السياسية في المغرب على عهد جلالة الملك الحسن الثاني"
شملت محاضرات ألقاها مؤرخون وباحثون ومختصون مغاربة في التاريخ المعاصر؛ و عرض شريط وثائقي و معرض حول"البعد الإفريقي للمغرب".

57. المعرض الإقليمي للكتاب بالسمارة، الدورة الخامسة

بمدينة السمارة
من 18 إلى 26 نونبر 2017
شارك فيه مجموعة من دور النشر الوطنية والمؤسسات الحكومية التي تعنى بمجال الكتاب والقراءة، و عدد من المكتبات المحلية. وواكبه برنامج ثقافي وفني متنوع يتضمن ندوات فكرية،
وورشات للفن التشكيلي، وعروض فنية، وأمسيات شعرية وفنية وتراثية.
نظمته المديرية الإقليمية لوزارة الثقافة، بدعم من مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، وبشراكة مع عمالة إقليم السمارة، والمجلس الإقليمي للسمارة، والجماعة الحضرية للسمارة.

58. المعرض الجهوي للكتاب لجهة العيون الساقية الحمراء، الدورة الثامنة

من 29 نونبر إلى 10 دجنبر 2017
تضمن قراءات شعرية وندوات فكرية، وأنشطة ترفيهية هادفة، ومعرض تشكيلي، وورشات موجهة للأطفال
نظمته المديرية الجهوية لوزارة الثقافة والاتصال-قطاع الثقافة بدعم من مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، وبتعاون مع جهة العيون الساقية الحمراء وعمالة إقليم بوجدور.

59. المشاركة في المعرض الدولي للكتاب بالدوحة، الدورة الثامنة والعشرين

من 29 نونبر إلى05 دجنبر2017
رواق من 24م2 رهن إشارة ثلاثة ناشرين ودعمت ناشرين اثنين لاقتناء أروقة منفصلة، وجزء من تكاليف العمليات المرتبطة بمشاركة: المركز الثقافي للكتاب، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، دار توبقال للنشر، ينبع الكتاب، المركز الثقافي العربي.

60. معرض الفنان إدريس رحاوي

رواق محمد الفاسي، الرباط.

من 01 إلى 26 دجنبر 2017

61. المهرجان الوطني للمسرح

الدورة 19

بقاعة سينما اسبانيول بتطوان

أعطى انطلاقته السيد محمد الأعرج، وزير الثقافة والاتصال انطلاقته يوم الأربعاء 29 نونبر 2017 وكرم الفنانين ثريا جبران وعبد الكريم برشيد

ما بين 29 نونبر و 6 دجنبر.

بشراكة مع عمالة إقليم تطوان والمجلس الإقليمي لتطوان و وكالة إنعاش و تنمية الشمال، وبتعاون مع المسرح الوطني محمد الخامس و المجالس المنتخبة بمدن تطوان و مارتيل والمضيق و الفنيدق.

62. المعرض الجهوي للكتاب لجهة الشرق، الدورة التاسعة

بمدينة بركان،

ما بين 07 و 14 دجنبر 2017

بمشاركة دور نشر وطنية وجهوية ومحلية، ومكتبات وجمعيات فاعلة في مجال الثقافة والابداع، ومؤسسات عمومية تعنى بمجال نشر وترويج الكتاب

بدعم من مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، وبشراكة مع عمالة إقليم بركان، وجماعة بركان.

63. ندوة "التجليات الثقافية الأمازيغية في الإبداع والفنون بالمغرب"

بمدينة الرباط

الخميس 7 دجنبر 2017

افتتحها السيد محمد الأعرج وزير الثقافة والاتصال

بشراكة مع المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية والمعهد العالي للإعلام والاتصال،

64. المعرض الوطني احتفالية الحروف

الدورة الرابعة

من 22 دجنبر 2017 إلى 22 يناير 2018.



بمدن الرباط، سلا، الدار البيضاء، خنيفرة، تزنيت، الرشيدية، سيدي رحال، مولاي إدريس زرهون، سطات، بنسليمان
بمشاركة فناني الخط من أجيال و مشارب مختلفة
بتنسيق مع الجمعية الوطنية لفنون الخط.

65. المشاركة في معرض القاهرة الدولي للكتاب

ما بين 27 يناير و 10 فبراير 2018
وضع رواق من 50 م2 رهن إشارة 8 دور نشر هي مكتبة دار الأمان، المركز الثقافي للكتاب، دار التوحيدي، دار الثقافة، دار توبقال للنشر، صوماغرام، دار الرشاد الحديثة، ومنشورات باب الحكمة.

66. حفل تكريم المتوجين في مهرجان المسرح العربي بتونس

الخميس 25 يناير 2018
مدينة الرباط
ترأسه السيد محمد الأعرج، وزير الثقافة والاتصال

67. معرض للفنانة عزيزة جمال

رواق باب الرواح، الرباط
من 02 إلى 20 فبراير 2018

68. المعرض الدولي للنشر والكتاب، الدورة الرابعة والعشرون

من08 إلى 18 فبراير 2018 ، مدينة الدار البيضاء
افتتحه ولي العهد صاحب السمو الملكي الأمير مولاي الحسن يوم الخميس 8 فبراير 2018
791 من الندوات واللقاءات والتوقيعات، و البرنامج الخاص بالأطفال
أكثر من 700 عارض مباشر وغير مباشر، يمثلون 45 بلدا، قدموا رصيدا وثائقيا جاوز 125.000 عنوان، تمثل نسبة الصادر منها خلال السنوات الثلاث الأخيرة 52% .
عدد المشاركين في البرنامج 1566 متدخلا، من المغرب ومن العالم العربي ومن الخارج.
عدد الزوار: 520.000 ألف زائر من مختلف الأعمار ، بزيادة بنسبة تصل إلى 50،72 في المائة مقارنة مع السنة السابقة.
بتعاون مع الوكالة المغربية لدعم الاستثمارات والصادرات ومكتب المعارض.

69. المعرض الجهوي للكتاب لجهة كلميم واد نون، الدورة الثامنة

بمدينة كلميم

تحت شعـــــار: الكتاب جسر إلى المعرفة

ما بين 12 و18 مارس 2018،

بمشاركة أزيد من 26 عارضا،

بدعم من مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات،وبتعاون مع ولاية جهة كلميم واد نون والمجلس الجماعي لكلميم،

70. المشاركة في المعرض الدولي للكتاب بباريس،الدورة الثامنة والثلاثين

ما بين 16و 19 مارس 2018.

وضع رواق من 50 م2 رهن إشارة أحد عشر ناشرا مغربيا: منشورات مرسم، منشورات ملتقى الطرق، منشورات طارق، منشورات ينبع الكتاب، منشورات الفنيك، منشورات أبي رقراق، منشورات فاصلة، منشورات الشعراوي، مكتبة دار الأمان، منشورات ريمال، منشورات الحلبي.

71. المعرض الجهوي للكتاب والقراءة، الدورة الحادية عشرة

ساحة 20 غشت بمدينة تارودانت

ما بين 22 و27 مارس 2018

تحت شعار: «تارودانت، حاضرة العلم والثقافة»

بمشاركة عدد من المؤسسات العمومية والجمعيات الثقافية ودور النشر ومهنيي الكتاب على الصعيد الوطني والجهوي والمحلي.

72. اليوم العالمي للمسرح

27 مارس 2018

برنامج وطني في مختلف المراكز الثقافية والمسارح وفضاءات العرض عبر مختلف جهات ومدن المملكة

تضمن عروضا مسرحية للكبار و الصغار، وتوقيع إصدارات مسرحية، وتكريم شخصيات مسرحية وطنية، وورشات تكوينية و تحسيسية، ولقاءات مع فنانين و مبدعين...

بتعاون مع المسرح الوطني محمد الخامس وبتنسيق مع المديريات الجهوية و الإقليمية والجماعات المحلية والفرق المسرحية وهيآت المجتمع المدني.

73. المعرض الاقليمي للكتاب ببرشيد

بفضاء ساحة عمالة إقليم برشيد
من 29 مارس إلى 04 أبريل 2018
تحت شعار" الكتاب بوابة التنمية المحلية"
بدعم من مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، وبتعاون مع عمالة إقليم برشيد، والمجلس الجماعي لبرشيد، وبتنسيق مع المديرية الإقليمية للتعليم ببرشيد.

74. جامعة مولاي علي الشريف، الندوة الختامية

الدورة الثانية والعشرين
بمدينة آسفي
يومي الجمعة والسبت 6و7ابريل 2018
في موضوع" الحياة السياسية في المغرب على عهد جلالة الملك الحسن الثاني "،

75. مهرجان مكناس الدولي للشعر

"الشعر في المباني التاريخية"
الدورة الثالثة
بمدينتي مكناس ووليلي
يومي 5و6 أبريل 2018
بمشاركة شعراء ينتمون لأفاق جغرافية وثقافية مختلفة ويمثلون مختلف التجارب والحساسيات الشعرية الكونية، التأموا من واحد وعشرين دولة تنتمي الى القارات الاربع
بشراكة مع جماعة مكناس ومديرية وزارة الثقافة وبتنسيق مع جمعية مؤسسة الكلمة للثقافة والفنون المهرجان.

76. المعرض الجهوي للكتاب والنشر بجهة طنجة - تطوان - الحسيمة، الدورة الثامنة

بمدينة العرائش ، من 06 إلى 12 أبريل 2018
تحت شعار:"القراءة دعامة أساسية لكل تنمية مستدامة"
بتعاون مع مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، وعمالة إقليم العرائش ومجلسها الإقليمي والمبادرة الوطنية للتنمية البشرية، والجماعة الحضرية لمدينة العرائش، وعدة فعاليات جمعوية وثقافية وفنية.

77. وجدة عاصمة الثقافة العربية

بمدينة وجدة

من 13 أبريل 2018 إلى غاية 29 مارس 2019،

بمساهمة مجموعة من الهيآت والفعاليات العربية والوطنية والمحلية وحضره عدد من سامي الشخصيات ونخبة من المثقفين والمفكرين والمبدعين المغاربة والعرب.

78. عيد الكتاب

الدورة العشرون

بمدينة تطوان

من 16 إلى 23 أبريل 2018ب

تحت شعار: "الجهة فضاء للقراءة"

بمشاركة عددمن العارضين الوطنيين والجهويين والمحليين، بالإضافة إلى المراكز الثقافية الأجنبية المعتمدة بتطوان

بشراكة مع رابطة أدباء الشمال بتطوان، ودار الشعر بتطوان وبتعاون مع عمالة إقليم تطوان، والمجلس الإقليمي لتطوان وجماعة تطوان، بتطوان

79. المهرجان الدولي لمسرح الطفل، الدورة الـ 19

بمدينة تازة

ما بين 25 و 28 أبريل 2018

بمشاركة فرق مسرحية من لبنان، الإمارات العربية المتحدة، تونس، فرنسا، سلوفينيا، ايطاليا، أوكرانيا، المكسيك، الجزائر، الشيلي، الأرجنتين، بلجيكا، فلسطين والمغرب

بشراكة مع عمالة إقليم تازة ومجلس جهة فاس - مكناس والمجلس الإقليمي بتازة، وجماعة تازة وجمعية أصدقاء تازة.

80. المعرض الجهوي للكتاب لجهة بني ملال خنيفرة، الدورة العاشرة

بمدينة خنيفرة ،ما بين 24 و 29 أبريل 2018،

بمشاركة 30عارضا.

بدعم من مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، وبتعاون مع عمالة إقليم خنيفرة، ومجلس جهة بني ملال خنيفرة، ومجموعة جماعات الأطلس، والمجلس الجماعي لخنيفرة.

81. المشاركة في المعرض الدولي للكتاب والصحافة بجنيف، الدورة الثانية والثلاثين

مابين 25 و 29 أبريل 2018.

عن طريق إتاحة رواق لفائدة : منشورات ملتقى الطرق، منشورات ينبع الكتاب، منشورات مرسم، ودار أبي رقراق للنشر والتوزيع.

82. اليوم العالمي للكتاب وحقوق المؤلف

(23 أبريل)

83. اليوم الوطني للقراءة

(10 ماي)

مجموعة من الأنشطة الثقافية الهادفة إلى التشجيع على القراءة والمطالعة، بين صفوف الأطفال والشباب ومعارض موضوعاتية بمجموعة من المكتبات.

84. المهرجان الوطني للزجل، الدورة الثانية عشر

بمدينتي بنسليمان وبوزنيقة

أيام 04 و 05 و 06 مايو2018

ندوة حول " المتخيل في الزجل المغربي" والاحتفاء برواد الزجل والفن و الإبداع من مختلف ربوع المملكة وتكريم الزجال ادريس أمغار المسناوي.

بشراكة مع عمالة إقليم بنسليمان وجماعتي بنسليمان وبوزنيقة ،

85. المعرض الجهوي التاسع للكتاب لجهة مراكش أسفي

بمدينة اليوسفية

من 02 إلى 07 ماي 2018

شاركت فيه مجموعة من دور النشر والمكتبات الوطنية والجهوية والمحلية، و عدد من المؤسسات الحكومية والبحثية والثقافية التي تعنى بالكتاب وإنتاجه وترويجه.

بدعم من مديرية الكتاب والخزانات والمحفوظات، وتعاون من عمالة إقليم اليوسفية، والمجلس البلدي لمدينة اليوسفية.

86-اليوم الوطني للموسيقى

7 ماي 2018

بالمعاهد الموسيقية المغربية



86. المهرجان الدولي للعود ، الدورة العشرون

بمسرح سينما اسبنيول بمدينة تطوان

من 10 إلى 13 مايو 2018

بمشاركة عازفين مغاربة وأجانب مهرة، تكريم الفنان حسن مكري ومنح جائزة ززياب للمهارات للفنان العراقي فرات قدوري,

بتعاون مع عمالة اقليم تطوان و مجلس إقاليم تطوان و جماعة تطوان.

87. اليوم الوطني للمسرح

بمختلف مناطق المغرب

من 10 إلى 14 ماي 2018

عروض مسرحية للكبار والصغار، توقيع إصدارات مسرحية، تكريم شخصيات مسرحية وطنية، ورشات تكوينية وتحسيسية، لقاءات مع فنانين ومبدعين...

88. مهرجان ثقافات الواحات

الدورة الثانية عشرة

بمدينة فجيج

من 11 إلى 13 مايو 2018

تنظيم ورشات وندوات بمشاركة مختصين ومكونات المجتمع المدني

وتكريم فعاليات ساهمت في حماية تراث الواحات، و سهرات للشباب وانشطة للأطفال.

90- المنتدى الوطني للمسرح

بالمكتبة الوطنية بالرباط

يوم الاثنين 14ماي2018

بمناسبة اليوم الوطني للمسرح

تناول مجموعة من القضايا المرتبطة بالمسرح المغربي.

89. المهرجان الوطني لفنـــون الشـارع، الدورة الرابعة

بمدينة فاس

من 24 إلى 26 ماي 2018

شاركت فيه فرق فنية من مختلف أنحاء الوطن

بشراكة مع مجلس جهة فاس مكناس.

90. اليوم الإفريقي

بالعاصمة أديس أبابا بإتيوبيا

يوم 25 ماي 2018

حفل غنائي للموسيقى الحسانية احيته فرقة منار للثقافة والغناء الحساني ضمن الاحتفالية التي ينظمها الإتحاد الإفريقي بمقره بأديس أبابا

91. ملتقى الأندلسيات، الدورة 33

بمدينة شفشاون

من 01 إلى 0 4 يونيو 2018

بمشاركة مجموعة من الأجواق والفرق المغربية من تطوان والرباط وفاس وسلا وطنجة ومكناس وشفشاون و العرائش

بشراكة مع عمالة إقليم شفشاون، مجلس إقليم شفشاون و جماعة شفشاون

نصوص تشريعية وتنظيمية
تتعلق بقطاع الثقافة

اشتغلت وزارة الثقافة والاتصال، قطاع الثقافة على المنظومة التشريعية لقطاع الثقافة وذلك من خلال إصدار قوانين ومراسيم تطبيقية ونصوص تنظيمية لبعض القوانين من أجل التحيين والمواكبة لمهام وصلاحيات وزارة الثقافة. وقد همت هذه التدخلات القانونية والتنظيمية ما يتعلق بقانون الفنان والمهن الفنية وبالأرشيف وبالتحفيز على الإبداع الأدبي والفني وبإعادة تنظيم المسرح الوطني محمد الخامس وبمراجعة قانون التراث الثقافي المادي واللامادي وبحماية المخطوطات.

I. المراسيم المصادق عليها من طرف مجلس الحكومة

1) النصوص التنظيمية المتعلقة بالمؤسسات التابعة للوزارة :

1-1 مرسوم بإحداث وتنظيم المجلس الوطني للأرشيف :

يهدف هذا المرسوم إلى تطبيق مقتضيات القانون المتعلق بالأرشيف وذلك بإحداث هيئة استشارية تسمى المجلس الوطني للأرشيف يتألف من ممثلين ساميين لمجموعة من السلطات الحكومية المعنية ويترأسه رئيس الحكومة، ويتمتع المجلس بصلاحيات واسعة في مجال ضبط وتحديد السياسة الوطنية في مجال الأرشيف وتتبع تنفيذها، والسهر على تطبيق القوانين والنصوص التنظيمية المتعلقة بهذا المجال، وكذا اقتراح التدابير والقرارات في كل المسائل ذات الطابع العرضاني المتعلق به،...، كما ينظم المرسوم طريقة اشتغال المجلس الوطني للأرشيف.

2-1 المرسوم القاضي بإعادة تنظيم «المسرح الوطني محمد الخامس» :

يهدف هذا المرسوم إلى تطبيق مقتضيات القانون القاضي بإعادة تنظيم المسرح الوطني محمد الخامس وذلك بإسناد ممارسة وصاية الدولة على «المسرح الوطني محمد الخامس» إلى السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة، وتحديد تركيبة مجلس إدارة المسرح الوطني محمد الخامس وكيفية اختيارهم وتعيينهم وكذا كيفية تعويض أحدهم عند الاقتضاء.

2) النصوص المتعلقة بتشجيع الإبداع الثقافي :

1-2 مرسوم يتعلق بتشجيع مجالات الإبداع الأدبي والفني :

يهدف هذا المرسوم منح جوائز ومكافآت وتكريمات لفائدة مهنيي الموسيقى والمسرح والأغنية المغربية والفنانين التشكيليين، وذلك بغرض مكافأتهم ولاسيما المبدعين منهم الذين ساهموا ويساهمون بتميز في إغناء الرصيد الوطني في مختلف المجالات الإبداعية الأدبية والفنية والاعتراف بعطاءاتهم في هذه المجالات، ويحدد المشروع قيمة الجوائز التكريمية في مختلف مجالات الإبداع الأدبي والفني.

2-2 مرسوم يتعلق بدعم الإبداع الأدبي الأمازيغي وكتاب الطفل والشباب :

يهدف هذا المرسوم إلى الرفع من الأصناف التي تمنح لها جائزة المغرب للكتاب وذلك بإضافة جائزة تشجيعية مخصصة للإبداع الأدبي الأمازيغي وجائزة ثانية تشجيعية للدراسات في مجال الثقافة الأمازيغية وجائزة ثالثة تخصص للكتاب الموجه للطفل والشباب.

3-2 مرسوم بتحديد شروط وآليات ومعايير منح وسحب البطاقة المهنية للفنان والبطاقة المهنية لتقنيي وإداريي الأعمال الفنية :

يهدف هذا المرسوم إلى تطبيق مقتضيات القانون المتعلق بالفنان والمهن الفنية وذلك بالتنصيص على منح السلطة الحكومية المكلفة بالثقافة لبطاقتين مهنيتين واحدة لفائدة الفنانين والأخرى لفائدة تقنيي وإداريي الأعمال الفنية و تحديد مدة صلاحيتهما في خمس (5) سنوات وما تخوله من امتيازات لحاملها. كما يحدد المرسوم شروط وآليات ومعايير منح وسحب البطاقتين وكذا الوثائق المكونة لملف طلب البطاقة أو ملف تجديدها بالإضافة إلى تحديد تركيبة لجنة البطاقة الفنية ومدة تعيينها وتحديد مهامها وطريقة اشتغالها وآجال البت في الملفات المعروضة عليها.

II. مشاريع القوانين :

3) مشروع قانون يتعلق بالتراث الثقافي :

يأتي مشروع هذا القانون بهدف حماية التراث الثقافي المادي واللامادي وليعزز المقتضيات المتعلقة بالمحافظة على المباني التاريخية والمناظر والكتابات المنقوشة والتحف الفنية والعاديات، وليلائم الإطار القانوني الوطني المتعلق بحماية وتثمين ونقل التراث الثقافي الوطني مع المعايير

الدولية بتوافق مع الالتزامات الدولية المصادق عليها من قبل المملكة المغربية وكذا ليدمج المفاهيم الجديدة المعترف بها دوليا فيما يتعلق بالتراث الثقافي المادي واللامادي.

4) مشروع قانون يتعلق بحماية المخطوطات :

يهدف مشروع هذا القانون إلى وضع منظومة قانونية تحدد التعاريف المرتبطة بالمخطوطات وسبل المحافظة عليها وصيانتها وحمايتها وتوثيقها ورقمنتها باعتبارها ثروة ثقافية سواء بمحتواها العلمي الذي يشكل جزءا من التراث الفكري أو بقوامها المادي باعتبارها أثرا من الآثار.

III. لائحة قرارات وزارة الثقافة والاتصال) قطاع الثقافة(:

- قرار لوزير الثقافة والاتصال رقم 594.17 (18 ماي 2017) يقضي بتقييد موقع عصلي الريش بالسمارة في عداد الآثار.
- قرار رقم 693.17 (18 ماي 2017) بتعيين أعضاء اللجنة العلمية لجائزة الحسن الثاني للمخطوطات.
- قرار رقم 674.17 (5 يونيو 2017) يقضي بتقييد النادي البحري بإقليم الناظور في عداد الآثار.
- قرار رقم 675.17 (5 يونيو 2017) يقضي بتقييد بنايتين بإقليم الناظور في عداد الآثار.
- قرار رقم 676.17 (5 يونيو 2017) يقضي بتقييد موقع المزمة بإقليم الحسيمة في عداد الآثار.
- قرار رقم 677.17 (5 يونيو 2017) يقضي بتقييد الصومعة الموحدية بالمدينة العتيقة بإقليم آسفي في عداد الآثار.
- قرار رقم 1639.17 (22 يونيو 2017) بتحديد تعريفة الخدمات المقدمة من قبل مسرح محمد السادس بوجدة التابع لوزارة الثقافة والاتصال.
- قرار رقم 1808.17 (14 يوليوز 2017) يقضي بتقييد مجموعة بنايات بشارع باستور في طنجة في عداد الآثار.
- قرار رقم 1809.17 (14 يوليوز 2017) يقضي بتقييد مجموعة بنايات بشارع صلاح الدين الأيوبي في طنجة في عداد الآثار.
- قرار مشترك رقم 2460.17 (10 ديسمبر 2017) بتحديد كيفية دعم المسرح.
- قرار مشترك رقم 2461.17 (12 ديسمبر 2017) بتحديد كيفية دعم الكتاب.

- قرار مشترك رقم 2462.17 (4 ديسمبر 2017) بتحديد كيفية دعم الجمعيات والهيئات الثقافية والنقابات الفنية والمهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية.
- قرار مشترك رقم 2463.17 (12 ديسمبر 2017) بتحديد كيفية دعم الفنون التشكيلية.
- قرار مشترك رقم 2464.17 (8 أبريل 2017) بتحديد كيفية دعم الموسيقى والأغنية والفنون الاستعراضية والكوريغرافية.
- قرار رقم 2719.17 (16 أكتوبر 2017) يقضي بتقييد بناية متحف ماجوريل والمرافق التابعة لها بمراكش في عداد الآثار.
- قرار رقم 2477.17 (14 يوليوز 2017) بتتميم القرار رقم 861.90 بإحداث وتنظيم مركز ترميم وإصلاح التراث المعماري بالمناطق الأطلسية وما ورائها.
- قرار رقم 2478.17 (14 يوليوز 2017) بتتميم القرار رقم 276.95 بإحداث وتنظيم مركز الدراسات والأبحاث حول تراث الملحون.
- قرار رقم 2479.17 (14 يوليوز 2017) بتتميم القرار رقم 277.95 بإحداث وتنظيم مركز دراسات وأبحاث التراث المغربي البرتغالي.
- قرار رقم 2480.17 (14 يوليوز 2017) بتتميم القرار رقم 1321.96 بإحداث وتنظيم مركز الدراسات والأبحاث الحسانية.
- قرار رقم 2481.17 (14 يوليوز 2017) بتتميم القرار رقم 2059.06 بإحداث وتنظيم مركز الدراسات والأبحاث الأندلسية.
- قرار رقم 2934.17 (27 أكتوبر 2017) بتعيين رئيس وأعضاء لجنة انتقاء العروض المسرحية للتباري حول جائزة المغرب للمسرح برسم سنة 2017.
- قرار رقم 3202.17 (20 نوفمبر 2017) بتحديد البيانات التي تشتمل عليها البطاقة المهنية للفنان والبطاقة المهنية لتقنيي وإداريي العمال الفنية وكذا الوثائق المطلوبة لتقديم ملف طلب إحدى هاتين البطاقتين أو ملف تجديدهما.
- قرار رقم 3257.17 (22 نوفمبر 2017) بتعيين رئيس وأعضاء لجنة تحكيم الجائزة الوطنية للمسرح برسم سنة 2017.
- قرار رقم 3253.17 (23 نوفمبر 2017) يقضي بإجراء بحث عمومي حول ترتيب بناية متحف ماجوريل والمرافق التابعة لها بمراكش في عداد الآثار.
- قرار رقم 3260.17 (27 نوفمبر 2017) يقضي بتقييد بناية بنك المغرب بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 3261.17 (27 نوفمبر 2017) يقضي بتقييد بناية قصر العدالة (محكمة السداد) بمدينة وجدة في عداد الآثار.

- قرار رقم 3262.17 (27 نوفمبر 2017) يقضي بتقييد بناية خزانة الشريف الإدريسي بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 3263.17 (27 نوفمبر 2017) يقضي بتقييد بناية الكنيسة الكاتوليكية بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 3264.17 (27 نوفمبر 2017) يقضي بتقييد بناية سينما فوكس بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 3265.17 (27 نوفمبر 2017) يقضي بتقييد بناية محكمة قضاء الأسرة بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 3266.17 (27 نوفمبر 2017) يقضي بتقييد غولف مدينة طنجة في عداد الآثار.
- قرار رقم 3419.17 (21 ديسمبر 2017) يقضي بإجراء بحث عمومي حول إدراج الموقع الأثري «نول لمطة» بإقليم كلميم في عداد الآثار.
- قرار رقم 0049.18 (29 ديسمبر 2017) يقضي بإجراء بحث عمومي حول إدراج موقع زليل بإقليم طنجة في عداد الآثار.
- قرار رقم 0050.18 (29 ديسمبر 2017) يقضي بإجراء بحث عمومي حول إدراج المدينة العتيقة لتازة في عداد الآثار.
- قرار رقم 3420.17 (21 ديسمبر 2017) يقضي بتقييد قصبة غيلان بمدينة طنجة في عداد الآثار.
- قرار رقم 0048.17 (29 ديسمبر 2017) يقضي بتقييد بناية المجمع الفندقي -فندق فرنسا -فندق المغرب -فندق الميناء بمدينة الجديدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 612.18 (28 فبراير 2018) يقضي بتقييد بناية مقر البلدية بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 613.18 (28 فبراير 2018) يقضي بتقييد بناية مقر البريد بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 614.18 (28 فبراير 2018) يقضي بتقييد بناية محطة القطار بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 615.18 (28 فبراير 2018) يقضي بتقييد بناية مستشفى الفرابي بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 616.18 (28 فبراير 2018) يقضي بتقييد بناية مقر القيادة العسكرية العليا بمدينة وجدة في عداد الآثار.

- قرار مشترك رقم 526.18 (16 فبراير 2018) بتحديد تعريفة واجبات التسجيل في معاهد الموسيقى والفن الكوريغرافي التابعة لوزارة الثقافة والاتصال.
- قرار مشترك رقم 525.18 (16 فبراير 2018) بتحديد مبلغ التعويضات عن الأتعاب الممنوحة لأعضاء وكاتب ومقرر لجنة بطاقة الفنان.
- قرار رقم 661.18 (2 مارس 2018) يقضي بتقييد مسجد الحسن الثاني بالدار البيضاء في عداد الآثار.
- قرار رقم 861.18 (28 مارس 2018) يقضي بتقييد بناية مقر محطة القطار القديمة بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 862.18 (28 مارس 2018) يقضي بتقييد بناية مسجد الباشا بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 863.18 (28 مارس 2018) يقضي بتقييد بناية فندق سيمون بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 864.18 (28 مارس 2018) يقضي بتقييد بناية الحمام البالي بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 865.18 (28 مارس 2018) يقضي بتقييد بناية حمام الجردة بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 866.18 (28 مارس 2018) يقضي بتقييد بناية مدرسة سيدي زيان بمدينة وجدة في عداد الآثار.
- قرار رقم 867.18 (28 مارس 2018) يقضي بتقييد موقع صدينة الأثري بإقليم تاونات في عداد الآثار.
- قرار رقم 1345.17 (7 يونيو 2017) بتحديد تعريفة الخدمات المقدمة من قبل المعهد الوطني لعلوم الأثار والتراث التابع لوزارة الثقافة والاتصال.
- قرار رقم 1346.17 (7 يونيو 2017) بتحديد تعريفة الخدمات المقدمة من قبل المعهد الوطني للفنون الجميلة التابع لوزارة الثقافة والاتصال.
- قرار رقم 768.18 (20 مارس 2018) بتعيين رئيس وأعضاء لجنة دراسة طلبات عروض المشاريع المرشحة لدعم الجمعيات والهيئات الثقافية والنقابات الفنية والمهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية.
- قرار رقم 831.18 (20 مارس 2018) بتعيين رئيس وأعضاء لجنة دراسة طلبات عروض المشاريع المرشحة للدعم في قطاع الكتاب.
- قرار رقم 833.18 (20 مارس 2018) بتعيين رئيس وأعضاء لجنة دراسة طلبات عروض المشاريع المرشحة للدعم في قطاع الفنون التشكيلية.

- قرار رقم 835.18 (20 مارس 2018) بتعيين رئيس وأعضاء لجنة دراسة طلبات عروض المشاريع المرشحة للدعم في قطاع المسرح.
- قرار رقم 836.18 (20 مارس 2018) بتعيين رئيس وأعضاء لجنة دراسة طلبات عروض المشاريع المرشحة للدعم في قطاع الموسيقى والأغنية والفنون الاستعراضية والكوريغرافية.
- قرار مشترك رقم 2928.17 (27 مارس 2018) بالمصادقة على دفتر الضوابط البيداغوجية الوطنية للسلك الأساسي للمعهد الوطني لعلوم الأثار والتراث.
- قرار مشترك رقم 2929.17 (27 مارس 2018) بالمصادقة على دفتر الضوابط البيداغوجية الوطنية لسلك الماستر بالمعهد الوطني لعلوم الأثار والتراث.
- قرارات أرقام 896.18 و897.18 و898.18 و899.18 و900.18 و901.18 و902.18 و903.18 و904.18 و905.18 و906.18 و907.18 و908.18 و909.18 و910.18 تتعلق بتقييد البنايات التالية المتواجدة بمدينة الدار البيضاء في عداد الآثار:
  - المحطة الجوية تيط مليل،
  - الحي العمالي سوسيكا،
  - مدرسة اغوستين سورزاك،
  - كراج رونو،
  - كراج فياط،
  - كراج كولي،
  - كراج رويال،
  - كراج مارسيل رايكوت،
  - بناية بكاطيل،
  - بناية بنتو،
  - بناية علمي السوسي،
  - فيلا فيك،
  - فيلا جورج،
  - فيلا مستقبل مرس السلطان،
  - فيلا تجزئة مرس السلطان.



الثَّقافَـة والمُثَقَّفُـون

«المثقف»، من المفاهيم الحديثة التي ظهرت في الغرب. لا وُجود لهذا المفهوم في تاريخنا «الثقافي» العربي. كان مفهوم العالِم، أو الفقيه، بين التَّسْمِيات الأكثر انْتِشاراً وتداوُلاً، قبل أن يظهر مفهوم الفيلسوف، مع ما حدث من علاقة بالفكر الفلسفي عند الإغريق، رغم أن مَنْ توجَّهُوا نحو الفلسفة، كانتْ لهم مهام أخرى زاوَلُوها إلى جانب الفكر الفلسفي، الذي كان أحْدَث، إبَّانَها، نَقْلَةً في العقل والفكر العربيَيْن، وفي طبيعة الأسئلة والقضايا التي شملت كل حقول المعرفة، بما في ذلك الدِّين نفسه، أو العلاقة بين «العقل» و «النقل»، بتعبير المُتَكَلِّمين.

السياق الحديث لمفهوم المثقف، هو سياقٌ احْتِجاجِيّ، من خلاله ظهر المثقفون في فرنسا، كضمير يدافع عن مفاهيم، مثل «الحق» و «العدالة» و «المُساواة»، كما ظهر في قضية الضَّابط «دريفوس». ما يعني، أنَّ المثقف، هو إنسانٌ مُنْخَرِطٌ في مجتمعه، في ثقافةِ وفكر، وانشغالاتِ هذا المجتمع، وليس شخصاً خارج المجتمع، أو يتعالَى عن هذا المجتمع، وينْأَى بنفسه عم مشكلاته وقضاياه، بل إنه مُلْزَم بقراءة ما يجري من وقائع وأحداث، كما هو مُلْزَم بالانْخراط في كل أشكال التعبير التي هي من مظاهر الوعي الثقافي. فالمسرح، والرَّسْم، والنَّحْت، والرَّقْص، والتصوير، والسينما، والموسيقى، والغناء، إلى جانب الشِّعر، والرواية، والنقد، والفكر، هي تعبيراتٌ رمزية، أو هي بتعبير بيير بورديو، رأسمال رمزي، وهذا الرأسمال، هو ما يُشَكِّل عَقْل وخيال الأمم والشُّعوب، ويُضْفِي على حضارتها ما تَتَميَّزُ به من خُصوصياتٍ، تصبح بمثابة التوقيع الشخصي لهذه الحضارة، أو هي بالأحرى،

تصير بمثابة عَلَم وطَنِيّ، مثلما نجد في اللِّبَاس، في الطَّبْخ، في الموسيقى والغناء، وفي المعمار. فهذه التعبيرات المختلفة، هي، في جوهرها، رموز ودلالات، وهي هويتنا الثقافية، التي تقول للآخرين مَنْ نحن، كما أنَّها تنطوي على تاريخنا، وعلى لغتنا، أو تعبيراتنا اللغوية المُتَنوِّعَة والمُخْتَلِفَة، وتنطوي على العقل الذي صَدَرَتْ عنه مجموع هذه التَّعْبيرات، أي كيف نرى ونَنْظُر ونُفَكِّر.

حين قال سقراط، «تكلَّم لأراك»، فهو لم يكن يحكم على الشَّخْص أمامَه، بما هو جِسْم أصَمّ، صامِتٌ، أو من خلال مَظْهَرِه، بل من خلال عقله، وفكْره، ووجْدانه. فهو حين يتكلَّم، يقول مَنْ هُوَ، يَظْهَر، ويراه النَّاس، أو يَرَوْن كيف يُفَكِّر، ويستمعون إلى عقله، والطريقة التي يُفَكِّرُ بها. في هذا، كان سقراط يختزل طبيعة الإنسان، فهو، عِنْدَه، وجود بالعقل، وبالفكر، وبالكلام، أي بالثقافة، وليس، فقط، وجوداً بالجسم، أي بالطبيعة. فسقراط أكَّدَ على المعنى الثقافي للإنسان، أي ذلك الإنسان الذي هو كائن بالثَّقافة وبالمعرفة، وليس كائناً بالطبيعة والبديهة، لأن المجتمعات اليوم، كلُّها، ودون استثناء، تسعى إلى امتلاك المعرفة، وإلى الانخراط الفعلي في مجتمعات العلم والتقنية، أو ما يُسَمَّى بـ «مجتمعات العلم والمعرفة». فلا مُبرِّر لوجود مُجتمَعات بلا هوية ثقافية، وبلا تاريخ ثقافي ومعرفيٍّ، وبلا مثقفين، بالمعنى الذي تعنيه كلمة مثقف، هنا، أي ذلك الذي ينخرط في البناء، وفي اقتراح الأفكار، وفي تفكيك وتحليل الظواهر الطارئة التي تحدث في المجتمع، كما هو مَعْنِيّ بالنظر إلى المستقبل، وإلى اسْتِشْراف هذا المستقبل، في ضوء ماض، لا يمكن تَجاهُل ما فيه من ضوْء، أو ما يَفْتَحُه من آفاقٍ للتفكير والنَّظَر، وإعْمال العقل.

ولعلَّ في انْخِراطنا في التحديث، وفي الحداثة، ما يجعل من فكرنا يكون يَقِظاً، مُتَجدِّداً، حَيّاً، وحيَوِياً، وقابلاً للإنصات لكل ما هو جديد طـاريء، ولكل ما يمكنه أن يُساعِد في حَلِّ بعض مُعْضلات الزَّمن الذي نعيش فيه بما يطْرَأُ فيه من أسئلة، وأفكار، وما يظهر من مُبْتَكرات، في ترويج الأفكار، وفي نشرها وتعميمها، وهنا يكون دور الثقافة، هو نفسُه دور المثقف: الانخراط في هذه الصيرورة، وفي وضع المجتمع في سياق ما يجري من تحوُّلات، وفي الدِّفاع عن قِيَم الحق والعدالة والمُساواة، وعن الهوية الثقافية التي هي نَحْنُ، في علاقتنا بغيرنا، وفي حوارنا المُنْفَتِح على التحديث، والتجديد، والإضافة، وما يظهر من مُبْتَكراتٍ في الفِكْر والتَّقْنِيَة والعِلْم.